

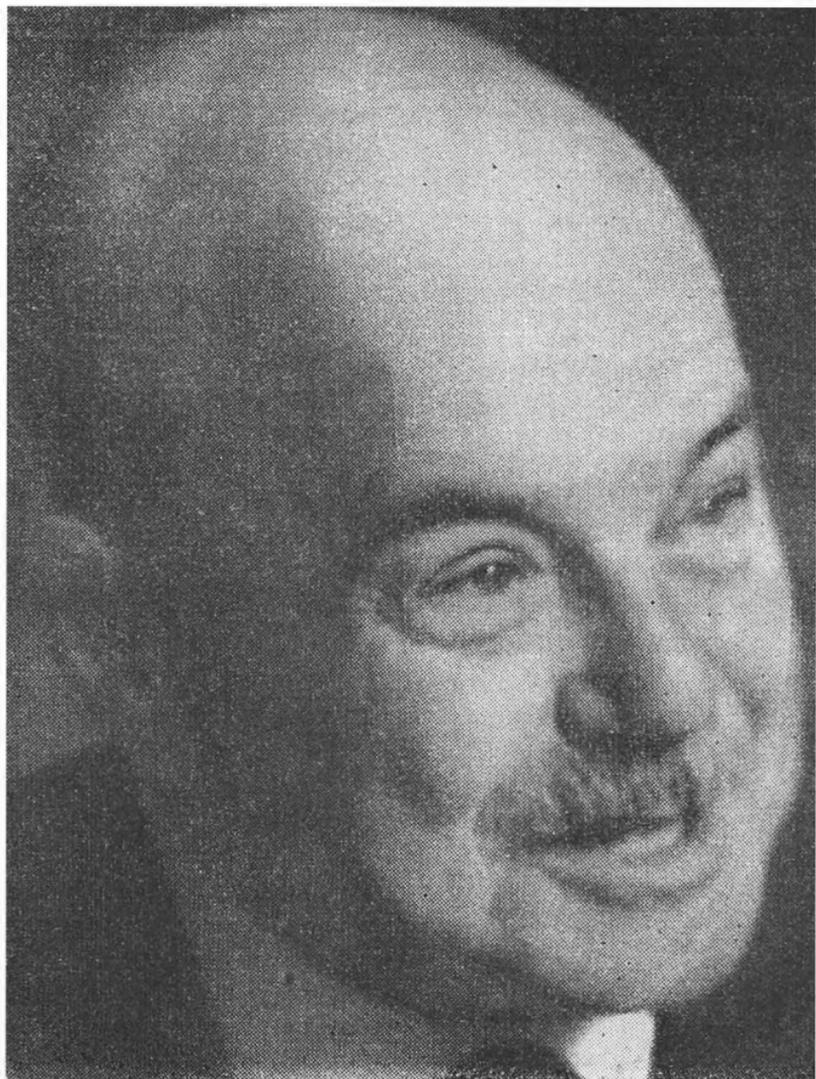
ВИКТОР **ЖИЛИ-**
ШКЛОВСКИЙ
БЫЛИ

Г

**Советский
писатель**

Москва
1966





Виктор Михайлович

**ВИКТОР
ШКЛОВСКИЙ**

ЖИЛИ-

**ВОСПОМИНАНИЯ
МЕМУАРНЫЕ ЗАПИСИ**

БЫЛИ

**ПОВЕСТИ
О ВРЕМЕНИ:
С КОНЦА XIX в.
ПО 1964 г.**

Москва 1966

**СОВЕТСКИЙ
ПИСАТЕЛЬ**

«Жили-были» — книга, которую известный писатель В. Шкловский писал всю свою долгую литературную жизнь. Но это не просто и не только воспоминания. Кроме памяти мемуариста в книге присутствует живой ум современника, умеющего слушать поступь времени и схватывать его перемены.

В книге есть вещи, написанные в двадцатые годы («ZOO или Письма не о любви»), перед войной (воспоминания о Маяковском), в самое последнее время («Жили-были» и другие мемуарные записи, которые печатались в шестидесятые годы в журнале «Знамя»).

В. Шкловский рассказывает о людях, с которыми встречался, о среде, в которой был, — чаще всего это люди и среда искусства. Встреч было много, люди изображаются самые разные — от забытых и полужабытых до тех, чьи имена глубоко вошли в историю нашей культуры (Горький, Циолковский, Эйзенштейн, Вс. Иванов, Бабель и другие).

Их портреты складываются в картину, в которой есть множество живых подробностей, позволяющих ощутить дух времени и увидеть, в какой сложной борьбе росла молодая советская литература.

Ж или-
были

Жили-
были



ДЕТСТВО

Почему начинаю с описания детства?

Много раз начинал писать и писал воспоминания как дневник. Записывал то, что происходит, чтобы понять. Те книги вышли в 30-х годах. Прошло для книг и двадцать, и тридцать, и сорок лет. Теперь пишу уже воспоминания. Стараюсь писать и теперь то, что видел и слышал, а не то, что прочитал. Воспоминания легче всего делать по книгам, но книги — чужое восприятие и обыкновенно уже обобщенное. Кажется всегда, что тот мир, в котором живешь сейчас, и прежде существовал. А между тем были иные улицы — они были зимой белые и тихие, были иные окна, через которые мы смотрели на эти улицы или старались смотреть, потому что зимой окна замерзали, а летом стекла замазывали, чтобы не выгорали обои.

Я начинаю писать под Москвой. Через поле от меня аэродром «Шереметьево».

Как будто самой скоростью вытянутые тела быстролетов предваряют своим появлением свист. Свист, разрезая воздух, подтверждает то, что минуло для глаза; привыкаю.

Ночью борта самолетов продырявлены огнями; аэродром навстречу им вспыхивает сигналами под-

тверждений; как огонь, кипит он, выбрасывая огненные пузыри.

Огни перебивают огни.

Взлеты, подлеты, нарастающие и убывающие шумы.

Почти привык. Только жду шума, засыпаю в шумах.

Чтобы заснуть, хорошо представить баранов, которых моют в море, или хотя бы одни только волны. В море садится солнце, оно пристаёт к горизонту, оплывает и испепеляется, как сыроватый, подожженный кем-то стог сена.

Перед белыми лбами волн появляются тени; волны белеют прижато, идут, как сфальцованные газеты из-под вала ротационной машины. Листы Леты: шуршат, бормочут, как волны реки забвения.

Не засыпаю. Сердце звучит, как телефон с небрежно положенной трубкой.

Сны перелистывают меня.

Там, за стенами дома, который называется «Щ-3», закат горит холодными синими и красными полосами. Царит, повторяясь и переливаясь, мнимая тишина. Скоро начнутся прилеты «ТУ-114».

Нет, я не перелистываю, вспоминая, старые газеты.

Ветер стучит в асбестовые листы обшивки домика.

Поздно. Надо спать. Не думать, не строить планов.

Свист самолета: это проходит над шиферной крышей его звуковой след. Навстречу красной, белой пеной кипит аэродром огнями сигналов.

Засыпаю. Перерыв. Проходят невидимые поезда. Они за березовой рощей подсчитывают невидимыми колесами невидимые стыки.

Необрывающийся свист: «ТУ-114» взлетает. Странно спросонья, что он не постукивает по меридианам.

Спокойно вертится Земля; в небе, вероятно, выкрутилась знакомая звездочка. Как ее зовут?..

Дремлю. Вероятно, над Москвой зарево, бледное, как грудь сизого голубя. Перерыв. Я вспоминаю. Годы неравномерным потоком идут за годами: два года, три года, пять лет, — годы идут медленно, юность едет трамваем, старость летит как «ТУ-114», не постукивая даже на гранях десятилетий. Сны без забвения.

Не удивляйтесь тому, что сейчас будете читать о маленьком мальчике, незначительных взрослых и о простых событиях.

Для того чтобы лучше увидеть течение реки, бросают пучок сорванной травы на воду и по травинкам, которые то медленно, то быстро уходят прямо и вкось, угадывают ход струи.

Хочу вам показать ход времени. Люди, о которых будет рассказано в первой части, — просто люди старого времени, а мальчика, мною описанного, не предлагаю взять на воспитание: ему скоро будет семьдесят лет. Он трудновоспитуем.

Своевольный библейский бог создал мир, говорят, по образу своему и подобию, но и это утверждается только про Адама.

Кроме того, в мире существуют муравьи, слоны, жирафы: они друг на друга не похожи. Они не подлежат редактированию — они животные разной породы. На это не надо сердиться.

Не похожи друг на друга и люди.

Воспоминаний уже напечатано много, но в них прошлое больно нарядно. Мое детство ненарядное.

У хорошего писателя Помяловского герой спрашивает себя: «Где те липы, под которыми я вырос!» И сам отвечает себе: «Нет таких лип и не было».

Воспоминаний сейчас печатают много, но люди любят свое прошлое и украшают его цветами и традиционными липами.

Я буду писать без лип.

Итак, напишу прямо. Небогатый человек до революции жил ограниченно, слепо, замкнуто. Говорю о людях своего круга.

То, что вы прочтете сейчас, — это не книга и не отрывки книги. Я стараюсь дать три законченных куска: детство, юность — они кончаются революцией, увиденной снизу.

Но революция, еще не наступив, уже изменяла нас.

Я напишу второй раз о ней, когда буду говорить о литературе предсоветской и о рождении советской литературы.

Расскажу во втором отрывке о Петербургском университете, о Маяковском, Блоке, Горьком, об Опоязе, о котором многие забыли. Это будет рассказ о судьбе — не о том, как должен был жить человек, а о том, как он жил.

Третий кусок посвящен истории советской кинематографии. Расскажу о Сергее Эйзенштейне, Александре Довженко, о Всеволоде Пудовкине и о людях, с которыми начинал, — о Льве Кулешове, об Абраме Рооми. Это будут главы о неожиданных удачах и тяжком труде.

Самое начало

Летом Нева синяя. Зимой белая. Через синее ездят ялики с прозрачными высокими носами. Через белос тянутся высокие желтые мостки. Летом на реке качаются, тихо скрипя темными канатами, деревянные, серо-бурые, во время наводнений крутые мосты.

Три одномастных клячи скачут под звон и выносят вагон из крашеной жести на горб моста. Здесь они останавливаются. Третью лошадь отцепляют. Кучер звонит: пара кляч натягивает кожаные постромки. Вагон трогается.

Третья лошадь с фореитором на спине шагом возвращается вниз за новым вагоном.

Так на деревянных мостах, так и на двух железных — Николаевском и Литейном.

Трамвая в городе еще нет: еще не кончилась концессия конно-железной дороги, которая владеет рельсами на всей петербургской земле. Зимой (по не предусмотренному концессионерами льду) от Адмиралтейства к Петербургской стороне и обратно ходит маленький вагончик электрического трамвая.

С набережной через высокую гранитную ограду смотрел я на клочок синего сверкающего пламени, что мелькал над вагончиком.

Фонари в городе в центре газовые, с голубым светом. На окраине — желтые, тусклые, керосиновые, с копотью на стеклах.

На Невском на высоких столбах электричество дрожит и зудит фиолетовым сиянием.

Электричество еще молодо и ходит на четвереньках.

Город тих. Зимой город сед от снега. В городе нет автомобилей, нет их и как будто и не будет.

Летом город сереет пылью и гремит колесами ломовиков.

Все это было по ту сторону горы времени, где существовал другой климат и другие решения для каждого дела.

Жизнь шла по другим отметкам.

Родился я в городе, который тогда назывался Санкт-Петербургом, в семье уездного учителя, который имел четырехклассную школу без прав на Знаменской улице. Тогда она называлась Знаменской — по белой церкви Знамения божьей матери, стоящей на углу Невского.

Город сейчас называется Ленинград, улица — улицей Восстания, а отец впоследствии, глубоким стариком уже, кончил педагогическую академию и умер профессором Высших артиллерийских курсов.

Вместо церкви стоит белое здание метро — тоже с большим куполом.

Не бойтесь, я не буду писать все подряд и не буду так точно описывать, что переменялось, потому что переменялось все.

Но то, что прошло, было для меня важным.

Сколько дней, или часов, или минут проживаешь за свою жизнь? Она проходит в ожидании; комкаешь ее и выбрасываешь, как бумагу, как черновик, чтобы наступил срок белой рукописи. Но прожить на белом нельзя.

Вот черновик сначала.

Был тогда обычай в состоятельных и средних семьях: матери сами не кормили, а нанимали кормилиц. У нас денег было мало, но у мамы не было молока, и кормилицу наняли. В старые времена, говорят, кормилицы приходили со своим ребенком, выкармливали своего и чужого; чужой ребенок звался молочным братом или сестрой кормилицыного ребенка.

Но времена в городах становились суровее, патриархальное молочное братство кончилось. Квартиры небольшие, ни о каких молочных братьях разговора не было; кормилицу нанимали, ребенка своего она оставляла, и, вероятно, его дома кормили соской из жеваного хлеба. Кормилицы ходили по улицам в специальных костюмах от хозяина, вроде древнерусского, в таких, какими они представлялись журналу «Нива»: кокошник, вышитый фальшивым жемчугом. Если мальчик, то кокошник у кормилицы синий, а если девочка, то красный. Кофта не в талию, тоже красная. Юбка не запомнил какая, а на голову к кокошнику привязано много разноцветных лент.

Кормилицу нанимали выкормить, — вероятно, месяцев на восемь, — и очень следили, чтобы не приходил к ней ее муж. Муж чтобы был законным, потому что нравы были лицемерны. Законный муж не должен быть во время выкормки мужем: чтобы у кормилицы молоко было не балованное, оба должны были жить монашеской жизнью. Отдай сына, мужа, свое молоко, пройди медицинский осмотр и ешь восемь месяцев сытно. Платили кормилице больше, чем кухарке.

Я запомнил свою кормилицу, конечно, не тогда, когда она меня кормила, а после, когда приезжала из деревни большая, рыжеволосая женщина, привозила мне пресные лепешки, целовала меня и плакала, узнавая и не узнавая.

Очевидно, я был ей все еще как родной. Все же свой: молочный.

В то время у меня была няня, и я ходил с ней по улицам в мире, который кончался недалеко.

Утро. На рубашку надевали лифчик, застегивающийся сзади, к лифчику пристегивались резинки, к резинкам — бумажные чулки из бело-красной или белосиней крученой нитки.

Носили мы бумазейные кофточки, серые, с резинкой, продетой внизу. Под резинку клали носовой платок; карманов в коротких штанишках не было. Надевали суконные штанишки.

Слово «кофточка» обидное — не мужское.

Оно не забывается. Детские обиды — это не заноза под ногтем: они остаются.

В детстве дни полны новостями, длинны от неприятностей.

До сих пор помню, как обидно, когда тебе крепко и старательно вытирают жестким платком нос.

Очень обидно.

Мы иногда ездили на Васильевский остров: там жил дядя Анатолий — специалист по винам. Он жил в деревянном доме, у его жены тройное зеркало, на подзеркальнике которого стояла маленькая розовая конилка — свинья: она для меня находилась на самом краю света.

Дома Настасья Федоровна рассказывала нам вещи, которым мы верили без спора; например, что если наступить на круглый мокрый след, оставшийся от ведра, то по лицу пойдут круги.

Я и сейчас на круг не наступлю.

Сказки няня нам не рассказывала: она была горжанка, дочь разорившегося купца Бакалова.

Сказки читала по трепаной книге Афанасьева сестра Женья. Она меня старше на два года. Были у нее золотые, некруто завитые кудри.

Выбирали мы сказки, в которых много чертей, но чертей боялись. Женья взяла синий карандаш и вычеркнула все упоминания чертей. Я вот и сейчас вижу эту книгу перед глазами с синими пометками; когда мы доходили до синего слова, то сестра показывала мне два пальца, что означало рожки, — значит, черт. Женья была первым редактором в моей жизни.

Сестра читала не долго — уставала.

Страшного в мире было не очень много, хотя дети знали про холеру. Холера не проходила и являлась каждый год. Заболевали от нее сотнями.

Няня рассказывала мне как достоверное, что доктора берут холерных и бросают в большую яму, очень глубокую — в ней ничего не видно. Если нагнуться над такой ямой, то только услышишь: «У-у-у...»

Но у нас дома холеры нет — мы бодем корью, сразу все. Окно завесили красным, и нам дают кисель, одним — малиновый, другим — черничный.

Жестоко заболела ревматизмом сестра; потом у нее был порок сердца. Недоглядели: тогда не знали о том, что ангина страшна для сердца.

Мы жили как на отмели среди неглубокого моря. Не приходили корабли с вестями.

Жили как будто в траве — не очень высокой: как раз такой, что покрывала с головой.

Попробую записать то, что помню.

Постараюсь сперва рассказать, как выглядели улицы и как менялись они в медленные годы моего детства.

Изменялись вывески: на них пропадали рисунки и становилось все больше букв. Прежде по бокам трактирных дверей были изображены миски, булки, селедки на белых длинных блюдах. Все это на синем фоне. Над бакалейной лавкой рисовали сахарные головы и апасы с зелеными перьями, а также конверты с марками; у окон магазина с готовыми вещами на синем фоне были нарисованы черные шубы с чуть подкрашенными воротниками.

Позднее появились вывески из золотых выпуклых букв на черном фоне или написанные золотыми буквами на стекле.

Еще позднее появились вывески, написанные на изнанке стекла.

Букв на улице оказывалось все больше, а пестроты меньше, и лавки становились похожими на магазины.

Гуляли мы по улицам недалеко, особенно зимой.

Один квартал по Знаменской улице, около церкви Козьмы и Демьяна. Церковь стояла на Кирочной. Мы, дети, нас было четверо, три брата и одна сестра (я младший), говорили: Козьма и Обезьяна, ни о чем не расспрашивая старших. Мы даже знали, где живут обезьяны.

Церковь имела маленький сквер. Слева проход, и в этом проходе за стеной сарай с трубой; из трубы часто шел дым; значит, там топили печи. Вот это и создало нам миф, что в амбаре живут обезьяны, они любят тепло; проверить мы не пробовали.

Вера относится к невидимому, как к видимому.

Город вымощен крупным камнем — булыжником. Мостили вручную, так, что если посмотреть внимательно, то камни сходятся к одному месту, кажется, по шесть штук. Все камень в камень — белые плиты панелей и серый булыжник.

На той улице, где я родился, траве расти запрещено: ее вычищают скребком; на дворе не трава, а крупнолистная, бесстебельная поросль, похожая на рваные куски темно-зеленой бумаги.

В городе заводились пятиэтажные дома с выступающими балконами: ломали каменные двухэтажные и одноэтажные дома; даже не ломали, а раскручивали венец за вешцом, как нитку.

Наша квартира в двухэтажном доме. Первый этаж каменный. Рядом ломают флигель, рубят сад.

Я с нянькой Настасьей Федоровной этому радуемся: считаем, что город станет красивее, если каменные дома примкнут друг к другу плотно, без всяких пропусков, карниз к карнизу.

За далеким прудом дворец с толстыми колоннами. Потом узнаю, что дворец зовут Таврическим.

На лужайках дубы простирают крепкие ветви.

Улица, где мы теперь жили, звалась Надеждинская; она рядом со Знаменской, где я родился. Теперь она не Надеждинская, а имени Маяковского, и на ней посажены деревья.

Лет сорок пять тому назад мы с Маяковским ходили от дома, в котором он жил на углу Спасской, к улице Жуковского громкой Надеждинской улицей. Она была громкой, потому что вымощена булыжником.

Выходила она на другие улицы, которые не гремели, потому что были выложены торцом.

Выйдешь туда и услышишь: негромко, отдельно стучат по дереву конские копыта, шума колес нет совсем.

На тех улицах живут иные люди; когда те люди болеют, перед домом по торцам разбрасывают солому, чтобы не слышно было, что копыта все же стучат.

По дороге к Литейному проспекту на пустой площади стоит собор Спаса Преображения. Собор огоро-

жен пушками дулами вниз. Стоят они по трое: одна высокая посредине, две короткие и толстые по бокам. Между пушками висят цепи. Я на тех холодных цепях тихо качался.

Внутри собора прокоптелись белые стены. Старые знамена, собранные пучками, растут из стен как кусты; на них только память о гербах и надписях. Самое замечательное внутри — высокая лестница на маленьких колесиках, вероятно, с нее вытирают пыль с карнизов собора. Никогда не видал, как поднимаются сторожа по этим лестницам, но сердце мое замирало, когда смотрел я вверх на узкие истертые ступени. Первое представление о высоте.

Вода в набережных обыкновенно лежит совсем низко. По низкой воде ходят маленькие крытые пароходики. На пристани щелкает турникет и мальчик с помпоном кричал:

— Калинкин мост — пять копеек!

Подходит пароходик и бортом толкает пристань. Пароходик идет по Фонтанке, проходит под длинными мостами, труба заламывается назад, дым заполняет черный проход и затирает полукруглое пятно света впереди.

Комнаты

Комнат у нас три: столовая с двумя окнами — одно выходит на лестницу, а другое во двор; детская с двумя окнами — одно выходило в кладовую, а другое во впадину, образуемую кладовой и пристройкой для лестницы; поперек этой впадины лежало бревно серо-зеленое, на бревне сидели хвостами к детской голуби; еще спальня с одним окном на улицу.

Зало не наше — оно школьное. Там стоит рояль; поздно вечером мама там играет.

Столовая, как и у всех, оклеена коричневыми обоями с черточками под дуб.

Желтые стены почти целиком закрыты фотографиями — большими и маленькими, в разных рамочках.

Увеличенные фотографии изображают детей, сидящих на высоких необычайных стульях, держащих друг друга за руки. Это фотографии в плюшевых рамках. Маленькие фотографии в деревянных ореховых рамках. Между фотографиями этажерочки — черные лаковые, с цветочками. На этажерочках кошечки и девочки. Когда кошечку разбивали при уборке, то ставили безделушку другим боком, чтобы не видно было изъяна.

Знали, что олеографии, которые получали бесплатным приложением к «Ниве», вешать на стены нельзя, но вставляли их в золотые рамы и вешали. Украшали золотые рамы красными шнурами, ведущими к гвоздю, а гвоздь сверху покрывали золоченой розеткой. На этом шнуре картина не висела — она висела на запыленных веревочках, которые были скрыты картиной и шли к другому, настоящему крюку.

У стен буфеты, на створках которых набиты разные изображения: фрукты, дичь. Все заперто.

Ключи надевали на кольцо; их было много, они бренчали, их все время теряли — к кольцу поэтому прикрепляли цепочку.

Мебель мягкая, обтянутая так, что дерева совсем не видно; кресла, стулья, кушетки низкие, мягкие.

На окнах джутовые портьеры с бумазейной прокладкой и с коленкоровой подкладкой. Под портьерами на окнах тюлевые занавески: очень много мягкого, пыльного. Даже на столиках на углах сверху были мягкие простеганные накладки: шелк, какие-то обтянутые шелком пуговицы и вата, пробивавшаяся из-под истертой материи.

В детской пять кроватей: четыре наших и одна бонны. Есть и один стол большой и один детский — низкий. Доски обоих столов сверху обиты клеенкой. Четыре стульчика. Два больших стула. Они звались — венская мебель.

Помню свои руки на сетке. Помню, что проковырял штукатурку на стене около своей кровати. Под штукатуркой оказались доски. Я был разочарован. Помню окрашенные масляной краской игрушки — я их грыз.

У них вкус разочарования.

Стены выкрашены белой эмалевой краской. В углу печка круглая, с железной заслонкой, она окрашена той же краской. Помню запах краски при топке.

На стене маленькое зеркало в ореховой рамке и другая рамка — тоже ореховая. В рамке карточка: сидят дед и бабушка, а рядом с ними стоят три тетки и смотрят прямо на меня открытыми глазами.

Все недоделано и уже попорчено. Есть французская поговорка: когда квартира сделана — приходит смерть.

Там, где жили небогато, смерть приходила в неоконченные квартиры.

Вернусь в столовую. На столике с мягкими уголками альбом с фотокарточками, альбом переплетен в кожу и украшен какими-то цветами, вытисненными из тонкой латуни. Эти цветы поломаны. Внутри альбома в одни толстые листы вдвинуты карточки по одной, а на других маленькие карточки — по две.

Одни карточки еще белые, а другие уже желтые.

У моей крестной, Катерины Федоровны Маевской, в альбом вделана музыкальная шкатулка; можно завести. Медленно вращается валик с шипами, лениво задевая за зубья металлической гребенки.

Больше ничего интересного в том доме нет, хотя на подзеркальнике стоят какие-то дамы, поддерживающие стеклянные дудки.

Это было все вздором, от которого не осталось даже черепков, но сохранилась плесень: такой вздор иногда делают заново.

Заборы и деньги

Жили испуганно и прятались от жизни. Тетя Надя говорила, гордо подымая седую голову:

— Я прожила жизнь, ни в ком не нуждаясь, и ни в чем не была замечена.

Жизнь была вся огорожена.

Все запирали, потому что все дорого. Все сосчитано и отмерено. Колотый сахар стоит четырнадцать

копеек, а песок — одиннадцать копеек; когда нанимали прислугу, то чай, сахар оговаривали отдельно.

Я долго не знал названия деревьев, трав и звезд. Имена зверей знал только по лото, но знал копеечные расчеты.

Было очень тихо. Боевали где-то далеко и в незнакомом — в Африке и Китае.

Кончался XIX век. Как-то в журнале увидел рисунок: человек с крыльями; плоские крылья расположены на уровне шеи, внизу торчат длинные ноги. Потом узнал, что зовут человека Лилиенталь. Он хотел летать и сломал ноги.

Летать не надо.

Если сегодня попытаться вспомнить, каким я представляю себя тогда, то получится так: я стеклянный, прозрачный, плыву в воде, не перегоняя ее и не отставая; меня нет, а вокруг все меняется.

Мне печально и интересно.

Расскажу о заборе.

Лет шестьдесят пять тому назад жили мы на крутой песчаной горе в пятнадцати километрах от Петербурга, у прудков, которые лежали вдали.

Под песчаной горой — дюнами текла узенькая речка; она была запружена и образовала ряд прудов, которые звались Озерками.

Крохотным мальчиком я нашел место, откуда вытекала речка. Очень гордился.

Озерки потом были отмечены — Блок здесь видел Незнакомку.

Мы считали Озерки большой водой.

На Озерках, помню, происходили даже гонки на яхтах.

Маленькое солнечное пятно в памяти, сквозь него проходит наклоненная яхта, которая почти черпает бортом воду. Яхта идет небыстро. Трое взрослых, одетых в пальто, сидят на высоко поднятом борту. Яхта делает поворот.

Обычно же внизу только стучали весла в уключинах.

Купались в Озерках в ящике. Ящики делались решетчатыми, они погружены в воду; сверху их отгораживали голубые доски купальни.

Вода в купальне снизу светилась полосами между брусками решетки; она голубая и зеленая. Сверху купальня полузакрыта крышей, чтобы дождь не промочил одежду купающихся.

Рядом с дачей на косогоре спускается к воде кладбище. Могилы огорожены. Кладбище богатое. Прутья металлических решеток с остриями вверху изображают копыя. Все покрашено эмалевой белой краской. Памятники тоже покрашены. На них овалы лакированных фотографий на фарфоре. Земля между камнями памятника и железом решетки вышита пестрыми крестиками и кружками цветов.

Тут же косо стояли овальные коробки со стеклянными крышами, и в них под стеклом венки из искусственных цветов с белыми и черными лентами. Они упакованы очень уютно.

Мертвый человек и сам уложен в уютную коробочку. Повешена ему его собственная карточка в овале. На карточке человек в воротничке с галстуком. Ног и рук нет.

Его участи можно не бояться: у него новая комната с ковриком из низких цветочков у кровати-могилы.

Есть стеклянные квартирki-склепки, похожие на клетки для канареек. Вверху — прутьики, внизу — стекло. Такие стеклянные пластинки делали в птичьих клетках внизу, чтобы птички, купаясь в белых баночках, не брызгали.

Я канареек не любил; у меня была своя крупная красная птица, а не птичка — щур. Щур пел звонко и очень коротко рано утром. Я для этой песни просыпался. Клетка стояла рядом с моей кроватью.

Потом щура съела крыса.

Клетки с канарейками в городской квартире вешали высоко, чтобы к ним не залезла крыса или кошка.

Дачи отгорожены от кладбища глухим забором из некрашенных досок, набитых вдоль. Тут росли кусты

с ломкими ветками; внутри веток — мягкая сердцевина.

Сыро и темно так, что на грязно-черной земле даже не росла трава. Это даже не земля, а дно, подчеркнутое грязью, а ведь должен был быть здесь песок.

Со стороны озера забор не глухой: сюда выходит балкон.

С балкона — вид на озеро, которое лежало внизу распластанное, как свинцовая бумага от чая. Мы такой бумагой покрывали деньги, терли сверху пальцами, и деньги отпечатывались.

Около лестницы балкона на сильно политой земле — цветы крестиками.

Балкон покрашен не так аккуратно, как заборы на кладбище, но старательно: за дачу платили довольно дорого.

Кладбища не боялись.

Страшны были деньги. Деньги разные; одни почти непредставимые — золотые, круглые, неожиданно тяжелые. Я помню их удивительную тяжесть на маленькой моей руке, мне их дали подержать.

Водились взрослые — серебряные, белые, толстые рубли, на бортиках которых что-то было написано буквами, еще непонятными. На одной стороне рубля вытиснен орел; он так распростер свои лапы-крылья и клювы, что как раз заполнил круг до бортика.

На другой стороне — разные цари: один сильно бородатый — прежний царь Александр III, а другой мало бородатый — «теперешний» Николай II.

На подростках-полтинниках тоже царские лица. А на меди, на двугривенных и пятиалтынных никакого лица нет. Там цифры — решка, а орел есть такой же — государственный.

Были деньги медные — тяжелые коричневые пятаки. Иногда попадались пятикопеечники с крупными буквами. Они были в три раза тяжелее денег того времени и наводили на мысль, что прежде и люди были крупнее.

Деньги не только в их полном значении, но и в первом осознании детей страшны.

Они страшны у Гарина-Михайловского в «Детстве Тёмы», у Куприна в повести «Кадеты», у Катаева в повести «Белеет парус...». Тридцать копеек или рубль могут изломать жизнь ребенка, заставить его лгать, красть.

В детстве мы многого боялись. Ночью помню: кругом все страшно, за стеной разговаривают трубы на два голоса, в комнате кто-то страшный, покрываюсь одеялом с головой. Наступало в угловое окно хмурое, но нестрашное утро. Утром лицо мыли большой шершавой ладонью. Я подымал голову, вытягивал шею так, как это делают кошки или собаки, когда с ними обращаются грубо, а отбиваться нельзя.

Сыты мы были, хотя на стол никогда не ставили масло. Были чисты; мыли нас в луженой ванне из красной меди скупо подмыленной мочалкой.

Главное, что не было ничего лишнего, все было очень огорожено заборами, размечено и оговорено.

По траве не ходили, цветов не рвали, рук в карманах не держали, локтей на стол не ставили и много другого не делали, по крайней мере явно.

Деньги были над всем сверху — как потолок; потолок грозен и низок.

О деньгах говорили постоянно, уважительно и негромко. Главный разговор — о квартирной плате: мамин тихий вопрос и папино недовольное бурканье. Те деньги я даже не пытался представить, но прошло шестьдесят три года, а я помню, что дрова стоили семь рублей сажень.

Дрова должны быть березовыми. Гору колотых дров, прихватив веревкой, приносил младший дворник на спине по черной лестнице. Круглая гора из полезов как будто сама ползла, тяжело дыша, по крутым каменным стертým ступеням. Дрова падали на кухню на пол. Она наполнялась запахом мороза и реки.

Дрова проплывали по Неве и Фонтанке в низко сидящих барках, барки стояли у каменных набережных в несколько рядов. Дрова выкатывали на тачках по доскам. Барки медленно вылезали из воды, мокрые прямые борта показывались из-за чугуна перил каналов,

на берегу выростали узкие, пахнущие знакомой сыростью дровяные улицы.

Желто-черные веревки скрипели, сдерживая барки у железных колец набережной.

Через много лет последние укрепления юнкеров и женского батальона, защищавших Временное правительство, были выложены вокруг Зимнего дворца из дров.

У костра, сложенного из этих дров, сидели, разговаривая, Блок и Маяковский.

Бабушка и дедушка

Дедушка с бабушкой жили в службах Смольного института. Ехать к ним далеко — мимо красной водокачки на Шпалерной улице, по которой тянутся одноэтажные казармы. Напротив водокачки — широкий низкий дом с толстыми колоннами, далеко отодвинутыми от низкого заборчика с каменными будочками; зовется — Таврический дворец. За ним сад, в котором гуляют, но тут все такое большое, что сад далеко.

Здания Смольного стоят, как хор певчих на клиросе.

Посредине, как регент, подняв руку с распростертыми пальцами, — пятиглавый высокий собор.

Он окружен строем низких зданий-дискантов. Среди дискантов возвышаются широкоплечие церкви-басы.

Все поют в лад.

Вокруг собора сад. Если зима, то деревья в инее и похожи на клубы кадильного дыма.

Мне рассказывали, что подрядчик, который построил Смольный, получил орден и повесился на орденской ленте: он хотел прибавки к счету. Фамилии подрядчика не помню; фамилия архитектора, про которого не рассказывали анекдотов, — Растрелли.

В корпусах — институт и богадельня «Дом благородных вдов».

Белья здесь надо было очень много, и существовала паровая прачечная. Паровой прачечной заведовал

немец Карос, а вокруг него жило много других немцев; среди них мой дед.

Вдовы, так сказать, высокоблагородные имели отдельные комнаты, в которые двери шли из светлой галереи. Просто благородные доживали свою полуродовитую жизнь в больших комнатах, в которых стояло кроватей шесть-восемь.

Рядом здание с колоннами — Смольный институт. Это не Смольный, который знает теперь весь мир, но то же место.

Прислуживают везде девушки в полосатой холстине; все они происходят из воспитательного дома, зовут их в просторечии полосатками.

В саду гуляют институтки. Как будто бы они были летом и зимой в пальто с короткими пелеринками — не помню, недосмотрел.

Дед жил за каменным забором, в дворовом одноэтажном здании. У него большая, очень пустая комната с каменным полом, вымощенным плитами, поставленными на ребро. Низкое окно, большая, вдавленная в стену изразцовая печь. На полу — растения в горшках, уже большие и маленькие — отводы.

Крепче всего помню темные кретоновые ситцевые занавески и синюю стеклянную сахарницу; в ней лежат два пирожных: нас принимают у бабушки с дедушкой.

Дедушка — садовник Смольного института. Во дворе за каменным забором прячется старуха яблоня с ветками, подпертыми костылем. У стены скамейка. Можно на нее встать и выглянуть.

За глухим камнем забора поворачивается Нева. За Невой что-то красное, что — не знаю. Помню, что красное и небольшое.

Дед, Карл Иванович, плохо говорил по-русски, а бабушка совсем не говорила по-немецки. Так и прошло сорок лет.

В комнате все темное; в глубине чернеет, не блестя, маленькая фисгармония. Дед садится перед фисгармонией на тяжелый жесткий стул, наступает на два меха большими ногами в плоских черных башмаках и сам

себе аккомпанирует, поет для нас по-русски, ровно покачивая мехами, как будто маршируя на месте:

Сам Бисмарк чуть от радости
Не вырвал трех волос,
Как телеграф известие
Такое нам принес,
Что немцы храбро заняли
Пункт важный и большой
И утвердили в Африке
Права страны родной,
Права страны родной...

Дед поет, растягивая слова, чтобы успеть найти клавиши. Мерно дышат истертые мехи фисгармонии.

В комнате спокойно. Сажу, положив подбородок на стол, сойти с кресла не могу. Смотрю на синюю сахарницу с двумя пирожными и не знаю, что это из-за горизонта под шутливую песню поднимается новый век — век империализма.

Люди маршируют, идут по древним, истертым землям, полным истории; эти места кажутся для них пустынями и для них одних предназначенными.

Слушает деда его старая, равнодушная ко всему ушастая собака: Карл Иванович имеет ружье, ходит на охоту.

Леса и вырубки подходят к самой Охте. На вырубке хороша охота.

Возьмет Карл Иванович ружье и уйдет в лес. Дома начинали говорить громче: при нем все были приучены к молчанию.

Дед продолжает шутливую песню:

С тех пор в Берлине стар и млад
Одно лишь и твердят:
Нах Африка, нах Африка,
Нах Ки-Ка-Камерун.

Про Африку и Камерун я, живущий на Надеждинской, угол Саперного, ничего не знаю.

Теперь Камерун — свободная страна. Много крови уплыло с тех пор.

Через двадцать лет немцы перейдут нашу границу, будет война, призовут меня, я в атаке увижу немец-

кие черные каски, тяжелые сапоги и пойду на плоские штыки, прикрепленные к толстым ружьям.

Через сорок лет будет вторая война с немцами. Немцы убьют моего сына под Тильзитом.

Горько великое утро мира!

Утро в мире, да, в мире утро. Раннее утро. Земля, которую я недоверчиво видел в детстве в ее глобусном воплощении, круглая, родная земля освещена со всех сторон.

Мир больше изменился за время от Октябрьской революции, чем перед этим он изменялся за тысячелетия. Мир поднят на ракетносители, которые, все время убыстряя скорость, выносят его в будущее, скорость ощущается на лице — не ветром, а осязанием напора крови в сосудах.

Но будущее было еще далеко. Время еще медленно.

У деда тринадцать детей, которых он как будто не замечает.

Моя смуглолицая, чернобровая мама — из младших.

Дед — немец из Цесиса, который прежде назывался Венден. Бабушка — из Петергофа, из семьи гранильных мастеров. Смутно помню старый Петергоф и домики, покрашенные: полдома — в красный, половина — в синий. Тогда это было очень странно. Жили здесь дворцовые истопники и рабочие гранильной фабрики. Дед умер рано, от чахотки.

Бабушку — мать моей матери — звали Анной Севастьяновной. Сколько ей было лет в моем детстве — не знаю: родные все умерли, спросить некого. Думаю, что родилась она в конце 30-х годов. Живет бабушка с дочерьми, которые служат в статистике. Переписали в 1897 году всех людей старой России, а потом набрали за недорого молодых женщин разбирать карточки. Называлось все это «статистика». Так те женщины над карточками и состарились. До кибернетических машин было еще более полувека.

Бабушка работала в жизни много — стирала, стряпала на двух дочерей. После смерти деда жили они в Гродненском переулке, в темном доме, на втором дворе, в тесной квартире.

Дом от дома отделялся брандмауэром — стеной, в которой по пожарным соображениям нельзя было проделывать окон, и дворы в Петербурге такие темные, что в ином на дне и плесень не растет.

Солнце заглядывает в такой двор только ломтиком.

Во дворе перемещается длинная, по-разному в разное время года срезанная тень.

А там, внизу, поют, играют шарманщики, разносчики кричат точно выработанными голосами. Самый короткий крик старьевщика — «Халат, халат!»

Длинный крик — «Чулки, носки, туфли!» Это кричит женщина, первые два слова речитативом, последнее поется на высокой ноте.

У бабушки две комнаты и третья кухня. Окна во двор.

На комодѣ вязаная скатерть и будильник, который поставлен всегда на пятнадцать минут вперед, чтобы дочери не опоздали на работу.

В хорошее время мама с папой иногда ездили в театр, мама надевала брошку, папа — фрак. С нами оставалась бабушка, Анна Севастьяновна. У нее большие впалые глаза и лоб — сейчас вспоминаю — красивый, но виски впали, над лбом прямой пробор в еще не до конца поседелых волосах, они приглажены с репейным маслом.

На голове бабушки очень маленькая шляпка — она на проволоке, бархатная и сидит на самой макушке; прикреплена шляпка двумя широкими лентами, которые завязываются под подбородком большим бантом.

Зовется шляпка «тока».

Я тогда думал, что только бабушка носит такие шляпки, потом узнал — это модная шляпка, только мода была стара.

Бабушка остановилась на этой шляпке, дальше она пойти не решилась — так, как я не решаюсь надеть короткие или узкие брюки.

Надо будет посмотреть по старым журналам, по их раскрашенным акварелью от руки модным картинкам, и тогда буду знать, какого года мода, в каком году бабушка остановилась в смене вкусов.

Бабушка снимает парадную свою шляпку, кладет на стол.

Садится, оправляет юбку. Тихо осматривает комнату.

На стене висит маленькая рамочка, в рамочке цветная картинка из какого-то журнала: отец Иоанн Кронштадтский. Его фамилия Сергеев. Кажется, он бабушкин родственник: дьяконом у него в Кронштадте, в Андреевском соборе, бабушкин брат. О нем тоже не говорили: у дьякона умерла жена, и он должен был бы пойти в монахи и тогда стать священником-иеромонахом, а у него экономка.

У бабушки руки с синими жилками — им как будто тесно под кожей.

Вены на впалых висках я осторожно пробовал губами, чувствуя и свои губы и хрупкую упругость синих бабушкиных вен.

Бабушке, которая только одна на свете носила лиловую бархатную шапочку с лентами, давали или дарили за вечер, который она проводила с нами, толстый серебряный рубль. Нам этого не говорили: мы знали.

Страхи и сны были сосредоточены ночью. Заснешь и ночью во сне бегаешь на четвереньках очень быстро по низким беленым сводчатым коридорам, сзади кто-то набегаёт, гремя как ломовики на мостовой. Я падаю и прижимаюсь к полу, страшное пробегает мимо меня — на него не надо смотреть. К страшному мы старались становиться спиной. Ночью закрывались одеялом с головой.

На комодѣ стоят глиняные раскрашенные бюстики — цыган и цыганка. У стены что-то мягкое, покрытое темным ситцем еще из Смольного, — это вместо дивана.

Бабушка жила на своей квартире десятки лет. Я уже ходил в университет и дочки переменили службу, а она все по-прежнему жила в своей квартире и гордилась, что с ней ничего не случается и она и ее дочери ни в чем не замечены.

Воспоминаний у нее не было. Знаю, впрочем, что дедушка ее украл, когда ей было четырнадцать лет, из дома и на этом поспорился со своими родными.

Постарела, начала задыхаться, спала сидя, подложив пять тугих подушек за спину. Утром вставала, мыла, стирала и готовила что-то съедобное — незаметное, такое, что нельзя вспомнить. Тетки, живущие у бабушки, старые девы, ходят на службу, в театрах не бывают, знакомых у них — два-три дома. Сплетни у них начинаются словами: «Один человечек говорит...»

Слово «баня» считают неприличным и называют баню «маскарадом».

Они не русские и не немки; они сыворотка из-под простокваши.

Их самое яркое воспоминание — они танцевали на одной свадьбе котильон.

Их брат, мой дядя Володя, работает на заводе. Это скрывают. Тетки считают себя барышнями, работают много, говорят сдержанно; все одно и то же; всегда не о главном.

Живут тетки сжато, скупое, испуганно. Могли бы быть людьми Достоевского, если бы разрешили себе думать и говорить о себе, но они молчат, запретив себе думать и жаловаться; поэтому они люди Баранцевича. Они лежат на дне города, как на складе лежат неидущие книги, навек сжатые грузом других изданий; лежат, желтея. Рано ложились спать в холодные постели, на пожелтевшие простыни.

Бабушка топила редко, скупое отодвигая две черные вьюшки в их гнезде, неохотно открывала форточку на темный двор, чтобы не выпустить тепло. Вдыхала, вспоминая о Смольном с казенными дровами, и еще уже сдвигала щель вьюшек, почти обжигая руку. Не голодала, но ела осторожно, считая деньги и куски так, как умирающий считает часы жизни.

Эмилия Петровна

Первая книжка, которую мне подарили, называлась «Шалуны и шалунишки». Она в розовом переплете, с наклеенной круглой цветной картинкой. Рассказывалось, как мальчик разбился, поехав на боль-

шом велосипеде. Большой велосипед — вещь фантастическая: его переднее колесо было в рост человека, а заднее — в четверть метра.

Человек сидел наверху.

Эти велосипеды и тогда исчезли уже лет двадцать, но в книжке они еще оставались. В книжке уговаривали не делать того, что нельзя было уже сделать. Стихи такие:

На большом велосипеде
Быстро ездить так опасно,
Говорил папаша Феде,
Говорил, но все напрасно.

Эту книжку хорошо помню: по ней научился читать.

Азбуку узнал раньше, по деревянным кубикам с обглоданными углами. Игрушки младшего сына всегда пошены. Мир открыла мне бонна Эмилия Петровна, она любила читать вслух, — может быть, потому, что книгу все же интереснее читать, чем вытирать пыль и кроить кофты из бумазеи, которой недостает, и вставлять клинья из обрезков.

Появилась Эмилия Петровна из города Нарвы. Бони выбирали по объявлениям. Объявления бони и кухарок занимали в «Новом времени» целые страницы. Много было встречных объявлений. Были формулы объявлений от хозяев: ищут бонну к таким-то детям, «без претензий». Претензия — слово солдатское. Это жалоба перед строем при начальстве на начальство. Жить без претензий значило вставать до свету, не иметь свободного времени и отдельного угла, помогать кроить, шить, убирать, не отвечать, когда тебя ругают.

Одно право у Эмилии Петровны было: на кухне темно сверкал ее большой медный кофейник с прямыми стенками, она все время кипятила кофе на плите. Кофе насыпала в чулок, он все время варился в нем.

Вкус забыл, помню запах чулка и цикория.

Эмилия Петровна была совсем без претензий, кроила, шила. У нас в доме все время стучала швейная

машинка и пела, стараясь перекричать машинку, канарейка: была у нее такая претензия; не знаю, что поют канарейки сейчас.

Эмилия Петровна рассказывала мне про Нарву, про узкие улицы, высокие стены, рынки, на которых продают сливки.

В Нарву попал во время последней войны: были разрушены стены, и дома лежали так мелко изломаны, как будто готовились лучинки для самовара. Рядом, мимо разрушенных фабрик, через взорванную плотину с невысокого уступа срывался, шевелясь как грива лошади на ветру, водопад.

Старшие братья уже ходили в школу. Помню себя сидящим на маленьком стульчике: я его буковую спинку перепиливал веревкой. Года за три перепилил. Для чего — сейчас не помню.

Эмилия Петровна в длинной черной выгоревшей юбке сидит на венском стуле, читает вслух Жюль Верна.

Она читала мне до хрипоты о капитане Немо, о капитане Гаттерасе, о Паганеле, Паспарту и паровом слоне, у которого кожа из толя. Это меня очень поражало, казалось конкретным. Очевидно для меня, что на самом деле бывают такие слоны: я толь обрывками видел в Озерках после пожара.

Плывет капитан Немо. За стеклами осьминоги, дикари пытаются прорваться на «Наутилус». На «Наутилусе» горит электричество, — сухо, просторно, не говорят о дровах, не ссорятся и плывут, плывут, отделенные от океана и страха железом.

Вы сейчас читаете другого Жюль Верна. Для вас это исторические романы, та техника пригрезилась и пришла не такой. Я слушал романы будущего и верил, что уже оно существует где-то далеко: дальше, чем уже увиденный Таврический сад, в который меня водила Эмилия Петровна, дальше розовой свинки на Васильевском острове. Море — я моря ребенком в Петербурге никогда не видал, и бабушка никогда не видала — это тогда было очень далеко. Другое, неве-

домое, более невозможное море переплывает «Наутилус».

Я просидел на полу, как мне кажется, годы, плыл с кораблями Жюль Верна, шел пустынями с романами Густава Эмара. Дороги были сказочнее сказок Афанасьева, и я их прошел.

У нас дома никуда не ездили, и о том, что существует папин брат — дядя Исаак — путешественник по крайнему северо-востоку Азии, не говорили, и я о нем не знал, хотя все время читал о путешествиях.

Вообще о необычном, если оно случалось, не рассказывали. Дядя Володя, мамин брат, собрал деньги и с товарищами поехал на Парижскую выставку. Об этом говорили шепотом.

С смерти бабушки

Она умерла тихо, незаметно и как будто выполняя какой-то срок, по расписанию.

Так ночью уходит в тихом дыму из-под кровли вокзала поезд. Платформы пусты: поезд покидает платформу. В окнах вагонов темно.

Старый доктор, который жил рядом на Знаменской, изредка ходил к ней, получая за это толстый круглый белый рубль и вздох. Рубль и доктор в доме тоже были соединены накрепко. Может, у богачей визит доктора стоит три рубля, но для бабушки рубль и доктор были соединены, как три копейки и булка в тогдашней булочной.

Доктор пришел, потрогал пульс. Поднял тяжелые бабушкины веки. Посмотрел в запавшие глаза. Зрачки старухи были неподвижны.

Покойница лежала, закинув маленькую голову на длинной шее.

— Напишу свидетельство о смерти, вернусь после второго визита.

Все для похорон приготовлено: погребальный саван, длинная рубаха, белые туфли, бумажный венчик с молитвой, — все давно пожелтело.

Бабушку одели, положили.

Одна сестра ушла на службу, другая — за покупками для поминок.

Лестница темная, каменные ступени лежали на косых арках. Шаги на той лестнице были очень слышны.

Пришел по каменным ступеням доктор, зная, что он делает старухе последний визит.

Звонок тогда был колокольчик; дергали колокольчик за деревянную ручку, которая пряталась в медное гнездо.

Доктор позвонил раз, два... Старуха лежала. У нее была подвязана голова, чтобы челюсть не ушла; старуха лежала прибранная как надо.

На глаза положили старинные пятаки, чтобы веки закатились закрытыми.

Лежала спокойно, перейдя в смерть так, как сумерки переходят в ночь.

Всю жизнь она всегда открывала дверь сама.

В пустой квартире звонили, звонили. Мозг, очевидно, не совсем еще умер и привык обходиться без дыхания, так, как почти не дышат зимующие пчелы.

Бабушка села на смертном одре, спустила ноги в иссохших смертных туфлях, встала, пошла, открыла дверь.

Доктор, увидев покойницу, упал: у него было больное сердце. Бабушка нагнулась над ним, стала приводить в чувство. Он открывал глаза и, как только приходил в себя, опять терял сознание, видя склоненную над собой покойницу.

Пришла тетя Шура. Она меньше испугалась, потому что надо было думать о докторе.

Жила бабушка после этого еще шесть лет. Стирала, мыла и умерла за полгода до революции, будучи убежденной, что с ней в ее жизни ничего особенного или хотя бы лишнего не произошло.

Я этот случай как-то рассказал Сергею Эйзенштейну, а он из этого сделал историю воскресающего Ивана, только Иван лег умирать добрым, а встал Грозным, а бабушка воскресла, не изменившись, и даже не за-

метила, что с ней все же случилось нечто необычайное.

Не будем преувеличивать давности происшествия. Доктор, который тогда наклонился над бабушкой, еще жив в Ленинграде, хотя уже и не практикует. Он сам ходит по Невскому и даже покупает в магазинах; худ, стар, но читает газеты. Я не называю его фамилии, чтобы он не волновался: волнение вредно для стариков, а воскресают люди редко.

Отец

Отец мой, Борис Владимирович, уездный учитель математики, а впоследствии преподаватель Высших артиллерийских курсов, был евреем-выкрестом. Он очень любил кинематограф и в воскресенье ходил на два сеанса: утром и вечером.

Отец родился в 1863 году в Елизаветграде, городе не маленьком, но очень пыльном, поэтичном только весной, когда цветут в нем высокие белые акации. В городе было шестьдесят тысяч человек и мельницы, винокуренные заводы, завод сельскохозяйственных машин, четыре ярмарки.

Стоял Елизаветград среди пшеничных полей, у затоптанных и заваленных отбросами базара верховьев реки Ингул. Торговал хлебом и шерстью. Степь там так широка вокруг, что я в XX веке, лет тридцать тому назад, сам видел, как в ней заблудилась колонна международного автопробега. Стояли пшеничные поля, на баштанах зрели арбузы, дорога усыпана соломой, как Млечный Путь звездами, а людей до горизонта — ни одного.

Улицы Елизаветграда пыльные, на них стоят двухэтажные и трехэтажные дома, но много и изб. Выбитые пустыри между избами доказывали, что здесь город, а этот пустырь — тоже улица. На одной из таких улиц жил мой дед по отцу — сторож лесного склада. Четырнадцать человек детей моего деда были разделены бабушкой на три отряда: когда одни ели, другие учились, третьи гуляли.

Лепестки белой акации трижды в день падали на традиционную селедку. Девочки выросли. Их выдали замуж в соседние семьи.

Мальчиков отдали в русскую школу. Отец кончил реальное училище, поехал в Петербург, поступил в Технологический институт, женился и имел сына. Первая жена ушла от него с его товарищем по институту.

Отец перевелся в Лесной институт, крестился, перестал писать в Елизаветград, не встречался с первой женой и сыном и очень тосковал. Он достал кортик, всадил его рукояткой в пень и бросился на острие. Кортик проколол грудь насквозь, пройдя мимо сердца.

Отец выздоровел. Старшего сына своего, Евгения, он потом видел очень редко. Это был очень способный человек, он кончил сперва консерваторию, писал революционные песни, побывал в ссылке и в эмиграции, был коммунистом; бежав из ссылки, Евгений кончил архитектурный институт в Париже, вернулся в Россию по амнистии и, кончив медицинский факультет, стал хирургом.

На войне 1914 года он служил врачом в артиллерии и был единственным человеком, который догадался снять план Перемышля, когда русские войска заняли эту крепость. План пригодился, так как нас вытеснили из крепости и надо было знать, куда и как стрелять.

Его убили белые под Харьковом. Они напали на красный санитарный поезд. Евгений Борисович защищал раненых и был заколот штыком.

Второй женой отца была моя мать, Варвара Бундель. Она выросла не в доме деда, а в доме заведующего паровой прачечной Кароса, куда ее взяли воспитанницей. Здесь ее научили играть на рояле и помогать по хозяйству.

С домом Кароса она поссорилась и ушла, и так как у нее был голос, низкое контральто, то она поступила в хор и пела в кафешантане, в том помещении, где сейчас кинофабрика «Ленфильм».

Дед захотел, чтобы одна из его младших дочерей, Надя, сдала экзамен на домашнюю учительницу. В качестве репетитора по объявлению пришел мой отец.

Пришел в плеле — длинноволосый, малорослый, в сапогах с высокими голенищами, но на больших каблуках.

Отец не понравился в доме деда ростом, суровой повадкой, длинными волосами.

Он ходил, преподавал. Потом раз поехал через Неву на ялике: провожал мою маму Варвару Бундель на Охтенское кладбище, говорил с ней о постороннем, нес ее зонтик, потом ткнул зонтиком в землю, посмотрел на спутницу большими карими глазами и сказал:

— Хотите стать моей женой?

Варвара Бундель ответила Борису Шкловскому, студенту-выкресту:

— Я в вас не влюблена.

Потом предупредила, что приданого не будет.

Пошли домой. Мама сказала деду, что получила предложение.

Карл Иванович сказал недовольно и как бы незаинтересованно:

— Кто он, откуда он — мы не знаем. Дело твое, я не советую.

Так мне мама много раз рассказывала.

Варвара Бундель и Борис Шкловский поженились.

Не скоро они полюбили друг друга, а признались в этом очень поздно — так лет через тридцать.

Отец, сделавши что-нибудь и обыкновенно напутав, всегда приходил и рассказывал маме. Она отвечала, что все надо было сделать наоборот.

Он обижался и уходил.

Оба были правы. Так ли делать, как он хотел, или так, как хотела мама, — все равно не выходило.

Он институт бросил, получив звание уездного учителя: было у него четырехклассное реальное училище без прав. Зарабатывал мало. Мама хорошая хозяйка, но денег им всегда не хватало: живых детей четверо.

Отец был способным и бестолковым человеком, навным, хорошо систематизирующим любые знания. Он обожал преподавательское дело и мог работать круглые сутки.

Я и сейчас иногда встречаю его учеников, они говорят о нем с нежностью.

Когда произошла революция, школу отца закрыли. Отец долго топил печи, разбивая топором школьные парты. В этом деле и я ему помогал. Пустые классы стали холодными пещерами.

С холоду помещение всегда кажется большим.

Жил отец продавая вещи; поспешно и как будто даже радостно доламывал старый дом.

Сшила ему мама по его просьбе штаны и толстовку из коричневых джутовых портьер с цветами и львиными лапами.

Отец пошел преподавать на артиллерийские курсы. Был доволен новыми своими учениками, новым временем, тем, что его в конце года ученики-выпускники с почетом выносят на стуле. Он хотя и был уже стар, хорошо преподавал. Его любили. Хочу напомнить себе его слова. Он говорил, что учиться очень просто, надо только не напрягаться.

— Главное — не стараться.

Переносил он труд и нужду легко. Ходил по Петербургу в буденовке, покрывающей седые волосы, и в шинели.

Когда курсы стали академией, отцу напомнили, что у него нет диплома. Он решил пойти в педагогическую академию, на математическое отделение.

Стоя коленями на стуле, поставив локти на стол, он читал до утра литографированные лекции.

Экзамен был сдан.

Он жил потом счастливо и недолго.

Трамваи ходили по Бассейной и всегда останавливались перед Надеждинской. Там же останавливалась до этого конка.

Остановку перенесли. Отец переходил улицу — он знал, что вагон должен остановиться, — и попал под колеса.

Он умирал в больнице. Дежурила мама. Перед смертью он отрывисто говорил, как ее любит, и целовал руки старухе.

Неназванная любовь не могла сказаться словами романсов, а других он не знал.

Зарево поэзии не для всех стояло над городом.

Люди молчали. Они умели молчать и работать молча.

А старик умел работать.

Когда он умер, врач после вскрытия подошел с горящими глазами к моей маме и не то от изумления, не то потому, что он не умел говорить в клинике непрофессионально, сказал:

— Изумительный случай,— у вашего мужа в его годы не было склероза мозга.

Мама

Мама, уже седой и старой женщиной, сидя, не прилонялась к спинке стула.

Только в глубокой старости ей пришлось сесть в кресло: она дремала, положив голову на спинку, и очень стала замечать свое одряхление.

В молодости она почти все время проводила дома. В театре бывали редко. Артистку Александринского театра Савину не любила. Очень любила Ермолову. Увлекалась мелодрамой и, как сама мне рассказывала, несколько раз во время представления кричала из зала, давая советы героям, как им спастись от злодея.

Один такой крик я помню. Шла мелодрама «Две сиротки». Мама закричала девушкам, которым угрожала гибель:

— В окно! В окно!

Литературных интересов в семье не было. Мама читала желтые книжки — приложения к журналу «Нива», разрезая страницы головной шпилькой. Толстая «Нива», буквы заголовка которой как будто сделаны из смятой бумажной ленты, лежала у нас на столе в красном, с истертым золотом переплете, это прошлогодние комплекты.

На последних страницах журнала шли маленькие рисунки, изображающие недавно перевернувшийся бро-

неносец, еще не взлетевший аэроплан и портреты знаменитых господ и генералов.

Мы не знали, что там, в Африке, начинается борьба эмигрантов рабочих-индусов с англичанами, что Лев Николаевич Толстой пишет письмо неведомому молодому Ганди о том, как сопротивляться англичанам путем невыполнения приказаний.

Не знали, что Толстой в дневнике очень волновался из-за этого письма. Понимая значение этого решения, он находил его недодуманным.

Постепенно менялось время, воздух стал прозрачным, приходили телеграммы из неведомых стран, дальние земли, приближаясь, как бы укрупнялись, книги путешествий стали любимыми книгами.

Буров знали все.

Знали цилиндр президента Крюгера, и сейчас я помню фамилию бурского генерала Девета и узнал бы его по портрету.

Понимали, что англичане в Африке обижают крестьян, но у тех есть ружья и они отстреливаются.

Улица пела песню:

Трансваль, Трансваль, страна моя!
Ты вся горюшь в огне.

Песня населяла темные двory и не была забыта. Она воскресла в годы революции и попала в стихи Маяковского.

Вот и сейчас помню строку:

А младший сын в пятнадцать лет
Просился на войну...

Старая песня умирала и перед концом своим вспыхнула еще раз.

Нот у нас в доме было много — все романсы. Эти романсы тоже прошли, отпелись; они были очень просты, в них перечислялись предметы, чувства, пейзажи, считающиеся поэтичными, не описывались, а назывались предметы. Под музыку их люди, у которых не было другого искусства, плакали.

Мама поет, сидя на круглой табуретке с винтом у рояля.

Уютные, обутые в толстый войлок, как в валенки, молоточки бьют по толстым струнам.

О романсы! Мелкой и теплой водой прибрежной низкой волны окружали вы бедную, непевучую жизнь, лежали на истертом полу у трех медных колесиков рояля, которые обозначали треугольник пребывания искусства в квартире.

Пели романсы и недавно родившиеся горластые граммофоны, которые, откинув тонкую шею, широко открывали рот, как будто показывали красножестяную глотку врачу.

Цыганская песня, созданная русскими поэтами, большими и малыми, пела о простом: о дороге, об огоньках на дороге, о бедном гусаре.

Пришлось мне услышать в доме внучки Толстого — Софьи Андреевны Толстой — старых цыган, которые пели еще Льву Николаевичу, а теперь недоверчиво показывали свои песни русоволосому бледному Сергею Есенину.

Деки гитар и грифы их были стерты руками, как будто дерево исхудало от скуки стонов.

Простое право говорить, что ты любишь и тебе больно, осуществлялось под неслитный, расщепленный гитарный звон.

В квартире на Надеждинской жили тихо. Тихо пели старые романсы.

Тот романс, который поет Максим во всех трех сериях, написан генералом Титовым, командиром Финляндского полка, начальником художника Федотова. Только в романсе целось:

Крутится, вертится шарф голубой...

Это ветер и женщина, увиденная на ветру. А романс улица запомнила:

Крутится, вертится шар голубой...

Тоже неплохо: шару хорошо крутиться.

В комнате холодно, рояль отражен в узком зеркале, висящем над бедным камином; отражен в истертом паркете.

Сажу у маминых ног, вижу желтую рояльную деку снизу.

Романсы переплетены в истертой книге, они сами истерты и легки, как разменные монеты, потерявшие чеканку.

Но музыка течет, пенится полупонятными словами, опадает.

Потом я увидел у берега моря грязную пену, увидел чистую воду в море после бури; узнал, что воду мутят, чтобы очистить ее: муть остается в пене.

Пена выносит при очистке даже крупинки металла из измельченных руд. Это называется флотация.

Поет рояль:

Вот мчится тройка удалая
Вдоль по дорожке столбовой,
И колокольчик, дар Валдая,
Звенит увыло под дугой.

Как это истерто, и «дар Валдая» слился в одно слово: «Колокольчик — дарвалдая», а написал это Федор Глинка — человек с большой биографией, тяжелой судьбой.

Поет рояль:

Тройка мчится, тройка скачет,
Вьется пыль из-под копыт;
Колокольчик звонко плачет,
И хохочет, и визжит.

Это Вяземский.

Мой костер в тумане светит.

Это Полонский.

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей.

Это Фет.

Это пела в гостиной Льва Николаевича Толстого Татьяна Берс.

Поэзия романсов мутна, но питается выносами из великой поэзии, как золотые россыпи рождаются размывом золотоносных жил.

Романс плохо перепевает то, что хорошо пелось раньше, но мутная вода мещанской поэзии очищается в своем течении. Желтая пена отнесет муть к длинному берегу, и гудение сердца, очищаясь, родит новую поэзию.

В поэзии Блока очистился, перегорая в огне, цыганский романс. Поэзия рождается, мельчает и снова очищается.

Простое запоминается: как вчера слышал Козловского — голос ангела, тоскующего о Полтаве.

Слышал голос Козловского над гробом Александра Петровича Довженко и видел, как искусство перекидывает мосты над горем настоящим и прошлым, делает живым то, что казалось изжитым.

Будем верить простому, оно, получив напряжение, становится великим. В начале нашего века на берегах прудов, называемых под Петербургом Озерками, у маленьких прудов, у редких сосен, у крутых спусков дачного кладбища ожили слова романсов в стихах Александра Блока.

Старый романс воскрес в опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». В ней сумбур чувств превращается в музыку.

Суровые люди не узнают голоса своего времени. Эхо возвращает его к ним возвышенным.

Время, которое я описываю, еще не было временем «Возмездия», и романс ковылял неумелыми словами по старым пестрым дорогам клавиш.

В холодном, пустом зале, где было семь градусов — старых, крупных реомюровских градусов, — мама вечером пела у рояля и плакала. Пела мама редко: надо было вести большое хозяйство.

Волосы на маминой голове круто зачесаны наверх. Ступни ног почти закрыты черной юбкой, лежат на медных педалях рояля.

Мама поет контральто:

Переживи меня, моя подруга,
Но памяти моей не изменяй —
И кроткою старушкой песни друга
У камелька тихонько напевай...

Теперь я знаю, что это было стихотворение Беранже «Старушка», перевод, кажется, В. Курочкина.

Пелось это сокращенно. Подрезано было так, как подрезают стихи для романсов.

Подруга поэта старухой вспоминала только любовь и краткие слова:

Как про любовь к тебе, моя подруга,
Он песни пел, ты все им передай...

Не пелись строки про большую, некомнатную жизнь.
Не пелось:

Над Францией со мною лила ты слезы,
Поведай тем, кто нам идет вослед,
Что друг твой слал и в ясный день и в грозы
Своей стране улыбку и привет.

Долгая, могучая, еще не многими увиденная буря, все нарастая, пролетела над Петербургом: перекладывала сугробы, заметала перекрестки.

Вьюга неслась над Невой, над красной кирпичной Выборгской стороной, над фабриками, вытянутыми вдоль не обрамленного камнем невысокого берега Шлиссельбургского шоссе.

Туда ходил тупорылый паровичок, к которому были прицеплены дребезжащие конки; оттуда иногда во всю ширину улицы проходили черные толпы. Бабушка шептала:

— Фабричные!

Раз был на Дворцовой площади. Тень ангела, стоящего на верху розовой колонны, отпечатана на мостовой — в разрыве домов у моста через Мойку.

У колонны стоял усатый старик с ружьем. На голове у старика медвежья седоватая шапка, большая, как муфта.

А по площади незнакомой походкой ходили чужие матросы в шапках с помпонами и без лент.

Военные трубы повсюду играли незнакомую нам «Марсельезу».

Это франко-русский союз.

Незнакомая музыка, совсем не романс.

Синий конус

Трудно уйти из своего детства.

Как будто попал в свою старую квартиру: видишь знакомые выгоревшие обои, проковыренную до доски штукатурку, знакомую печку в углу — круглую, с некрашеной дверцей. Мебели нет, на подоконник садиться не хочется, но медлишь уходить. Жить здесь нельзя, но как и каким транспортом уехать из прошлого?

На Невском проспекте когда-то ездили omnibusы. Кучер сидел впереди на империале, то есть на крыше, и правил лошадьми длинными вожжами. Сколько лошадей было в упряжке — не помню. Двухэтажная карета катилась по торцам хорошо.

С крыши omnibusа помню Невский. Гостиный двор с низкими глубокими арками, Публичная библиотека, у полукруглой стены между колоннами стоят незнакомые мне, странно одетые каменные люди, по-странному держа каменные пальцы. Они о чем-то сами с собой разговаривают.

Помню англо-бурскую войну — начало XX века. Рисунки в газетах и журналах с картинками, предсказывающими будущее, изумительно не похожие на то, что осуществилось. Мечтали о крыльях птичьих или стрекозиных и о воздушных шарах с плоскими лопатками, которые были приделаны на концах крутящейся палки.

Пока сани извозчиков зимой катились в скромной тишине. Звенели звонками конки. Отрывисто и надменно покрикивали кучера пароконных выездов собственников; синие сетки покрывали зады коней и тянулись к выгибу передка, чтобы комья снега не попадали в седоков.

Кучера, огромные, толстозадые, держали руки с вожжами так, как будто были целиком отлиты из бронзы или хотя бы очень натуго набиты паклей.

Потом появились лихачи. В дышлах выездов горела маленькая электрическая лампочка: она соединяла конскую морду и пар из ноздрей, сгущающийся на морозе, в крупное ослепительное пятно.

Этот круг закрепился в памяти, потому что попал в стихи Блока.

Будущее приближалось автомобилями, радио, воздушными шарами, говорящими машинами, переворачивающимися броненосцами, невзлетающими, как их тогда называли, аэропланами. Все это пока не могло наладиться, покатиться, поплыть, заговорить, но уже позировало для фотографии.

На Петербургскую сторону, прямо на Каменно-островский, строили каменный мост. Старый был ниже по течению и выходил к Петропавловской крепости.

В Александровском саду, стесненном заведением искусственных минеральных вод и Зоологическим садом, Общество попечительства о народной трезвости поставило «Народный дом» имени Николая II — железное сооружение на каменном фундаменте с высоким стеклянным куполом и сквозными колоннами-фермами.

Несуразное, из железа, косо склепанное, жесткое помещение. Одетые мужиками клоуны на освещенной эстраде кричат что-то неестественными голосами, пытаясь занять не соответствующее им пространство.

Потом погас желтый свет, и из задней стенки зала вырос зудящий конус иного, голубого света.

В нем плавала какая-то муть. Потом на обыкновенном холсте начали двигаться огромные люди — они оказались детьми в не наших, очень длинных, полосатых фланелевых рубашках. Они бегали около кроватей, дрались подушками, летел пух. Потом побежали прямо на меня, стремительно нарастая в величине, как скорые поезда.

Зудел голубой конус.

На меня бежало будущее.

Изменился город, стали появляться высокие дома с башенками. На многих улицах выросли дома богача Радько-Рожнова. В тех домах подворотни высотой в три этажа, и освещенный электричеством двор становился похожим на пустынную улицу.

Петербург менялся стремительно, как поезд, приближающийся на экране.

В пустовавших магазинах на тихих улицах появлялись маленькие синемаатографы, в которых все время звонил звонок в знак того, что сеанс начинается. На самом деле пускали в любое время и всем давали почетные билеты, по которым можно было ходить за полцены.

Одиннадцати лет я имел почетный билет в кино на углу Бассейной и Надеждинской.

Помню феерию в красках. Раскрашена она была от руки. Дьявол танцевал с двумя женщинами, одетыми только в трико. Он хватал их, мял и бросал в огонь.

Я здесь начал предчувствовать новое желание.

И это представление начиналось.

Звонок на углу звонил тоненьким, непрерывным электрическим дребезжанием.

Начинаю учиться

Живешь непрерывно: прошлое не исчезает, ты и такой, каким был, и другой. Легко вспомнить, какие у тебя были ноги в три года, маленькие ботинки на пуговицах, помню, как их застегивал крючком, и давление крючка на ногу. До сих пор помню, как обидно, когда тебя дергают сзади за штанишки.

Это называлось оправить костюмчик.

Думал, вырасту, и никто со мной не будет так делать.

Этого ты достиг?

Научился сам надевать мягкие сапожки: сперва путал левый с правым, потом научился, но помню ощущение давления на большой палец от неверно надетого ботинка.

Долго потом улыбался, надевая ботинки правильно.

Экзамены я к семидесяти годам начал уже забывать, прежде были долгие сны, всегда с провалами.

Учился я плохо. Сперва меня хотели отдать в третье реальное училище на Греческом проспекте — большое здание, выходящее на проспект и на те две улицы, ко-

торые упираются в проспект; широкие окна по всем трем этажам, широкие дубовые двери.

Помню экзамены. Пустые коридоры, полы из крупных плиток, пустые лестницы. На широких окнах стоят цветы, так тщательно вымытые, что они как будто сделаны из кафеля, того же самого, которым лоснится вымытый и вытертый пол, только зеленого.

На желтых вешалках молчаливо висят пальто реаллистов с желтым кантом. За стеклянными дверями на желтых партах молчаливо сидят мальчишки. Молчаливое солнце через вымытые стекла немо светит на квадраты кафельного пола.

По коридору, беззвучно шаркая, проходит маленький седой старичок в синем вицмундире — директор третьего реального Рихтер.

Писал плохо, судорожно сжавши холодную вставочку маленькими пальцами; держал вставочку круглой горсточкой у самого пера. На пере написано «86».

Это жесткое перо для выработки почерка. Почерк у меня не выработался. Помню пятикопеечную тетрадку — дорогую, из хорошей бумаги; на синей обложке написано «Гербач» и нарисована чистая, недосыгаемая рука, правильно держащая в вытянутых пальцах.

Дальше в тетради шли белые страницы и образцы букв с правильными нажимами, вписанные по черным двойным линейкам в синие наклоненные линии.

Наука Гербача осталась недоступной мне: я не научился правильно вытягивать пальцы.

Перед экзаменами мне мыли руки с мылом, указательный палец оттирали лимоном и гущей из черного хлеба. Такой гущей чистили медную посуду: кастрюли становились красными и сверкали, как солнце.

Написал диктовку с кляксами и ошибками — меня не приняли.

Без трепета прохожу мимо Академии наук. Мимо третьего реального до сих пор иду с уважением, вздыхая о недостигнутом.

Пришлось поступать в частное реальное училище Багинского.

Черное пальто, желтые сплошные петлицы. Училище на углу Невского и Лиговки. Из окна класса увидел сверху Знаменскую площадь, огороженную забором.

Была осень. За забором желтела трава; вокруг заколоченной общественной уборной гуляла коза.

Через много лет на этом месте положен был тяжелый, гранитный камень. Через много лет в камень уперлась, растопырив ноги, бронзовая ломовая лошадь; у нее были отставлены не только передние, но и задние ноги — могучее и большое животное. Вероятно, неисправны почки.

На битюге, осаживая коня плоско-опухшей ладонью, сидел, прижав к телу локоть, прямоспинный, бородатый царь в барашковой шапке без козырька. Конь не брыкался, но упирался лбом во что-то невидимое.

Отсюда вела железная дорога в Москву, а от Москвы через Волгу, через Сибирь — на Дальний Восток.

Царь отправлялся в далекий путь, придавив коня задом.

Мне купили курточку во втором этаже Гостиного двора — в тихом магазине, к которому шла лестница с каменными скользкими ступенями. Нижние ряды Гостиного двора богаты, оживленны; вывески написаны буквами, обведенными золотом на стекле.

На втором этаже Гостиного двора нет ни нарядных дам, ни офицеров. Курточки, здесь купленные, быстро вытирались, на сукне появлялись белые нитки бумажной основы.

Потом в растворе на углу нижнего этажа купили блестящий черный пояс с желтой пряжкой.

Пальто не по мне, оно доходит до земли. Буду расти. В третьем классе оно станет впору. Что будет дальше — не представлял.

Начал вставать по утрам — зимой утром темно. Мне наливали сладкий чай в плоскую бутылочку из-под одеколона, давали разрезанную французскую булку с колбасой — завтрак.

Ходил в классы, учился пестро, делал в диктанте грамматические ошибки.

Дача моих родителей

Обитатели Питера жили обычно тихо. О том, чего они хотят, они молчали. Еще тише, как будто под шкафом, жили его обыватели. Но они мечтали жить иначе: мечтали иметь дом, дачу или выиграть двести тысяч по государственным займам. Землю купить было легко, потому что под Петербургом было много пустопорожного места. Купить можно было на векселя. Дальше начиналась жизнь бессмертного и горестного Микобера из «Давида Копперфильда» Чарльза Диккенса.

Проценты по долгу обглаживали человека, как коза дерево.

Текла около Петербурга река Сестра. В том месте, где она впадает в залив, надудо дюны. Они расположены по обоим берегам реки, по которой когда-то провели границу между Россией и Великим Княжеством Финляндским.

На русском берегу — Сестрорецкий курорт с курзалом, под куполом которого вила гнездо симфоническая музыка.

На высокой дюне на той же императорской стороне стояла деревянная церковь с кладбищем. На другом, финляндском берегу неширокой реки — такие же обрывистые дюны, поросшие соснами.

Песок засыпает сосны. Вершины отрастают заново, ветки изогнуты, как куски пружин. Хвоя сосен, растущих на дюнах, длинная, синеватая.

Дюны понижающимися цепями тянутся вдоль моря. Между ними болота, в болотах ряска, и по ней какие-то рыбки снизу проложили трещины-дорожки.

Рядом с болотами невысокий сухой сосняк с белым мхом между стволами.

Лет пятьдесят тому назад здесь было пусто, потом построили платформу, названную Олилло, — это рядом с Куоккалой, которая сейчас названа Репино.

Отец на берегу моря купил довольно большой участок, конечно в долг. Берег, дюны, болото, сосняк, белый мох между соснами, песчаная дорога тянется к морю.

Поставили забор, вдоль забора положили мостки.

Продали бронзовые канделябры и заложили серебряные ложки. На даче поставили ворота, на воротах написали: «Дача Отдых» и прибили овальную дощечку страхового общества «Россия». И заложили под первую и вторую закладную. Пошла уплата процентов.

Море осенью бурное, волны доходят до дюны, на которой отец поставил дачу.

Летом море тихо, волны как будто шерстяные, и песок сипит, принимая пену.

Вдали видны форты, миражем висит Кронштадт; за ним синее крутой купол Андреевского собора.

Пытались жить на даче и зимой. Тот год было очень холодно. Выйдешь — перед тобой лежит море, как сломанный асфальт с полосами торосов. Левее чуть розовеет небо над Петербургом, если дело к вечеру.

Я забыл, асфальта-то тогда почти не было: это теперешнее сравнение. Лед лежал, как сломанный жир на вчерашнем супе.

Холодно так, что чувствуешь отдельно каждую вещь, на тебя надетую. В комнатах тоже холодно.

Мы все время платили долги. Нас продавали с аукциона: это — главное воспоминание моей молодости. У меня в детстве не было коньков, не то что велосипеда. Не было фотографического аппарата и вообще ничего не было, хотя раз мне на каблучки набили железки для коньков «Снегурочка».

Сапоги стучали. На коньки денег не хватило.

Мясо и картофель в лавке можно было брать по заборной книжке; только потом не надо смотреть, что тебе отрубают и отсыпают.

Мама вывинтила электрические лампочки в квартире, перешла опять на керосин, покрасила суконную скатерть, которая лежала на папином столе, сшила из нее платье.

Экономии. Денег совсем не было, и вещи несколько раз продавались с аукциона. Когда уносили вещи из дома, маме казалось, что мир кончился.

Как это происходит? Человек хочет быть таким, «как все», то есть не таким, каков он сам. Шьет себе сюр-

тук, но надо заводить еще фрак. У сюртука обтрепываются брюки. Приходится носить при сюртуке фракные брюки; фракная пара расстраивается, ее нет, и ее не принимают в залог, а за фрак еще не доплачено.

Горечь бедности так хорошо раздроблена, что только постепенно обжигает рот.

Бедность нельзя скрыть декорацией.

Человек хочет разбогатеть, делает судорожные усилия, но в результате убеждается, что бедные состоятельными не становятся и даже ими никому не кажутся.

Мама старалась уже только о том, чтобы нашу нищету не заметили. Денег совсем нет, это надо скрывать, и это истощает организм, как насморк.

Бедность в то время была насморком со смертельным исходом.

В лавочке платить надо часто, а за бревна можно заплатить по векселю через несколько месяцев.

Поэтому при отсутствии денег на обед можно продолжать строиться, накладывая на себя петлю за петлей.

Поздним летом и осенью сажал я в сыпучем песке вдоль бесконечного забора, на котором строение дерева не было скрыто скудно намазанной краской, сосенки, выкопанные из леса.

Такие же сосенки я сажал вдоль дороги, они были мне, двенадцатилетнему мальчику, ниже плеча. На носилках с братом приносили глину, землю с болота, сажали деревцо. Ветер задувал деревцо, и оно как будто тонуло в неровных, повторяющих друг друга уступах песчаных наносов; мы откапывали деревцо.

Потом дачу продали с аукциона; потом Финляндия сделалась независимой; потом прошли войны; потом я стал стариком.

Несколько лет тому назад я приехал в Солнечное, которое когда-то называлось Олилло. Вдоль побережья тянется шоссе, дороги уже не песчаные, а асфальтовые. Старые дачи или сгорели, или увезены. В каменных фундаментах, как в тесных изгородях, квадратными куртинами выросли густо сжатые сосновые рощи.

Той церкви на дюнах под Сестрорецком нет. Кладбище осталось, на нем могила Михаила Зоценко.

Та дача, которую я искал, была четвертой от ручья, но не осталось заборов, и ручей как будто изменил свое течение.

Увидел сосны. Они тянулись к морю. Роста они были такого, какими бывают деревья на дюнах; они узловаты, мускулисты, вероятно, не годны для стройки.

Они были выше меня раз в двадцать, а я их сажал!

Море все такое же: волны ложились на берег, сипели на песке.

Вечером спускалось солнце. Откуда-то была слышна музыка.

Как хорошо здесь было весной! Потом я узнал, что здесь проходит одна из главных птичьих дорог.

Белая ночь. Если бы не колыхалась волна, то моря не видно было бы совсем. Над морем бессменно на север летят птичьи стаи; похожие на узловатые решетки.

Летят на север птицы, раскачивая воздух крыльями. Могучие старики и молодые машут крыльями в такт.

Летят общим полетом, держась на дружно раскачанном, прозрачном, северном родном воздухе.

Заря широкой полосой медленно поворачивает на горизонте, но вот возвышается солнце, начинает новый прекрасный вариант непрерывного дня.

Там, рядом, за Репином, есть новые дачи — деревянные, похожие на те, какие строили пятьдесят лет назад, и кирпичные с колоннами, похожие черт знает на что.

С горы внизу видно море.

В лесу шумят рощи в еще не увезенных фундаментах. Опять копают ямы, ставят столбы, хотя уже не надо городить этот вздор каждому для себя. Не надо губить сосны, чтобы сажать клубнику.

Друзья мои, я так немолод, что уже перестал быть вежливым.

Новые дачи окружают новыми заборами. Уверяю вас, друзья: заборы сгнивают, дома исчезают или засе-

ляются другими людьми; клубника вырождается. Вот деревья — они остаются.

Остается море, бег волн и весенний ход возвращающихся на милую родину птиц.

Из окна училища

Возвращаюсь в прошлое. Учился сперва в реальном училище на Невском, у самого вокзала.

В газетах, которые смотрел, не разворачивая, уходя в школу, появились карты: запомнил форму полуострова Кореи, который выплыл из далекого моря.

Китай далек, но там есть какая-то Маньчжурия, которая была вроде как наша. Хорошо бы присоединить кафров и Абиссинию к русской империи.

Об этом в газетах не столько говорили, сколько проговаривались.

Русско-японская война для меня началась с того, что на улице увидел пестрые плакаты, разделенные на мелкие квадратики. В квадратиках были нарисованы солдаты в папах и маленькие японцы и напечатаны жирным шрифтом стихи «Дяди Михея».

Николаевская дорога была двухколейная: за Волгой начиналась одноколейка.

На дальних платформах у Николаевского вокзала в теплушки грузили людей, на которых надели высокие бараньи шапки. В городе запели новую песню; песню мужчины пели высокими женскими голосами:

Последний нонешний денечек
Гуляю с вами я, друзья...

За десять тысяч верст уходили поезда.

Тогда это было не ближе, чем сейчас до Луны.

Как трудно мне писать: недавно просматривал «Московские ведомости» стосемидесятилетней давности — газета небольшого формата сообщала известия из Франции: во Франции шла революция, король Людовик давал народу клятву. На площади, с которой на-

род убрал камни разрушенной Бастилии, засыпали цветами гроб Вольтера. Король бежал, его поймали, судили. Иностранные государства готовят нападение на Францию. Цвет флага Франции изменился.

Читал крупную печать газеты, зная все, что будет дальше; те, которые тогда плакали, сражались, побеждали или лукавили, не знали завтрашнего часа.

Пишу, зная, что будет дальше, а вспоминать хочу так, как видел жизнь, смотря на нее исподлобья, толстый мальчик.

Война началась с нападения японцев в гавани Порт-Артур, с гибели наших броненосцев и с боя «Варяга».

Наш крейсер и канонерку — «Варяга» и «Корейца» — японцы в начале войны хотели захватить в гавани Чемульпо — те вышли из порта и дали бой.

Мы росли в Петербурге; Петербург был наполнен водой, туманом, дворцами, заводами и славой.

Дворцовая площадь с гранитной колонной посреди не была причалом побед и могущества.

Из четвертого этажа школы видал: моряки «Варяга» шли строевым, но не солдатским шагом.

Скоро улица запела:

Наверх вы, товарищи, все по местам,
Последний парад наступает...

Это запомнилось.

Потом начали говорить, что японцы хорошо вооружены и снаряжены: у них ранцы из телячьей кожи и алюминиевые баклаги; а у нас мешки полотняные, баклаги деревянные.

Войска отступали, отступали, эшелоны шли, шли...

Упал снег на Петербург, стало тихо, только на катках играли вальс «На сопках Маньчжурии».

Собирали теплые вещи для армии.

Санкт-Петербург привык к параду, к военному строю. Его соборы наполнены запыленными шведскими, турецкими, французскими знаменами.

А страна оказывалась не только неблагополучной, но и обесславленной.

Молчание благоразумных и тихих на деле было безумием; гибель несогласных, их борьба стала настоящей правдой века.

Звон курантов Петропавловской крепости, играющих «Коль славен господь...», не изменился. По-прежнему в двенадцать часов стреляла пушка с низкого бастиона над Невой.

По-прежнему из пушки безмолвно вылетал и даже успевал вырасти белый мячик; потом раздавался звук, который рождался как будто не крепостью, от которой отпрыгивал, а дворцом.

Выстрел сигнальной пушки теперь обозначал, что идет другое время.

По-прежнему на крещение перед Зимним дворцом устроили прорубь, поставили над прорубью балдахин и в присутствии царя святили воду при беглой стрельбе пушек. Но один из мячиков, который выскочил из дула салютующей пушки, оказался дымом, сопровождающим боевой выстрел: из крепости ударили шрапнелью.

Случайно был убит городской по фамилии Романов.

Не проверял сейчас это сообщение по газетам, но так помню. Думаю, что боевой выстрел был случайным: боевые снаряды с холостыми спутать смогли, потому что путать умели.

С дальних окраин, оттуда, куда летом с Гутуевского острова на барках завозили английский уголь для фабрик и заводов, из больших заводов, где лили, строгаги, строили машины, с фабрик, где пряли крепкие нитки и ткали ситцы,— отовсюду, где люди собирались толпами, потому что работали вместе, ко дворцу пошли рабочие со священником-провокатором Гапоном во главе.

В то время зимой в большие морозы на перекрестках разводили костры. Красные угли проедали снег до булыжников. У костров грелись дворники, городовые; иногда к костру нерешительно подходил извозчик, замерзший до того, что на нем уже не сгибается и полушубок, и надетый на полушубок кафтан.

В январе 1905 года у костров по двое стояли городовые. Уши у них были закрыты башлыками: забота начальства допускала даже нарушение формы.

К 9 января на Неве развели мосты. Народ начал собираться по окраинам: шел со Шлиссельбургского шоссе, с Выборгской стороны, с Петербургской стороны, с Путиловского завода, от Нарвской заставы. Их не пускали. У Биржи стреляли. Толпа перешла Невку, потом Неву по льду. На Дворцовой площади в толпу стреляли и сдули с булыжника пыль покоя. Булыжник окровавливался кровью.

Все изменилось, и Нева стала не та, и Дворцовая площадь не та, и дворец не тот — от основания до крыши.

Говорили, что войска стреляли по статуям, которыми был обставлен край карниза дворца.

Только ангел на Александровской колонне не был заподозрен, что он революционер.

Когда вспоминаешь, то удивляешься, как шло все быстро, а на самом деле история говорит все не спеша, не сразу находя нужное слово.

В большой стране уже все были не согласны с царем; с ним было кончено, а он продолжал существовать и издавать законы, в его руках было государство, хотя его руки немели.

Когда умирает человек, часы в его кармане продолжают идти. Кончилась революция 1905 года. Часы под аркой на Дворцовой площади продолжали идти так же, как они шли 9 января, когда люди пытались прорваться к Зимнему дворцу. Но хотя часы царской империи еще и продолжались, царизм уже умер.

Окружная гимназия

В те годы, когда казалось, что революция прошла, около Чернышева переулка, напротив министерства народного просвещения, открыли Окружную гимназию. Меня родители перевели в нее, так как здесь была ниже плата за право учения.

Эта казенная гимназия зависела прямо от округа. Директором ее был попечитель учебного округа, гордый латинист Латышев.

Старые гимназии царского времени были не совсем плохи, но только потому, что были не совсем царскими: в них учили хорошие преподаватели, знающие свое дело, имеющие опыт, робко хотящие родине добра.

Были в гимназии даже любимые предметы: история, русская литература, естественная история. Я даже видел латинистов, которые хотели передать ученикам свое восхищение перед Римом.

Был у меня ужасный порок: орфографические ошибки в диктанте.

Казалось, что я выпущен в свет без сверки, по первой корректуре, со всеми опечатками.

В Окружную гимназию меня приняли. Это было учреждение старательное — чуть-чуть либеральное, с хорошо выметенными и хорошо натертыми полами. Предполагалось, что разные классы будут размещены группами в разных помещениях для того, чтобы старшие не портили младших; объединять классы должны были уроки пения.

Искусство, играя на свирели, должно было стать пастырем молодого поколения.

Еще горели пожары по деревням, в газетах каждый день печатали о казнях. Никто не верил в старое, не верил и в близкое хорошее, новое, но учились не думать.

«Вечерняя биржевая» — распространенная дешевая газета — печатала порнографические фельетоны о колдовстве и исповеди растратчиков, про то, как они издержались на артисток кафешантанов и что они за это от тех получали.

«Новое время» помещало невероятные объявления, в которых люди, указывая номера кредитных билетов — пятирублевого и десятирублевого достоинства, переписывались через отдел писем до востребования о чем-то неправильном, больном и стыдном, непонятном.

«Новое время» давало в приложении историю Арсена Люпена — «Вора-джентльмена».

Людям покрывали голову одеялом, чтобы не видеть. Печатались рассказы Леонида Андреева под названием «Тьма», «Бездна» и рассказ о том, как воскресший евангельский Лазарь смотрел мертво,— Смерть стала законнее жизни.

Много читали переводные книги.

Были рассказы о Великом леднике и каких-то героях, которые там сражались во время мирового оледенения. Много норвежских, французских романов.

Все это читалось, потому что мало что значило.

Это было отвлеченно, как старый роман, который первоначально недаром носит иноземное наименование.

Идеологически руководила нами седовласая, румяная, коротко стриженная дама в синем платье, госпожа Латышева. Вероятно, она окончила Высшие женские курсы. Эта дама была инспектором.

Инспектриса мужской гимназии была неглупа, деятельна и осторожна. Все мечты юности, опровергнутые положением жены крупного чиновника, осторожно вкладывались в хоровое пение.

Преподавал пение регент, благоговеющий перед ученой дамой, которая часто присутствовала на уроках. Как-то, стараясь смягчить мое сердце, седая дама рассказала мне все по пунктам. Я передаю ее мечты и инструкции в общем виде.

— Искусство смягчает и облагораживает. Оно превращает школу в единую семью. Слушайте же, Шкловский, только внимательно.

Голоса пели фразы, переплетая напев.

Начиналось это так:

Давайте петь канон,
Совсем не труден он,
Полхора, начинай,
Полхора, приставай...

Так и пели.

Пели и другое, уже не столь инструктивное:

Вот лягушка по дорожке
Скачет, вытянувши ножки.

Больше есть ей неохота,
Прыг опять в свое болото.

Другая часть хора подпевала альтами:

Ква-ква-ква, ква-ква-ква...

Мы созревали молча, ложно, горестно и замкнуто. Учился хорошо, писал сочинения, хорошо отвечал. Мне раз в классе аплодировали при самом господине попечителе — это был большой скандал.

В то время мы увлекались французской борьбой. Борьба происходила за загородкой в огромном низком Михайловском манеже. Боролись и в цирке; иногда на арену приносили коночный легкий рельс, стучали по нему, чтобы показать публике, как он звенит, клали на плечи борцу, тот упирался руками в колени.

Люди по четверо с каждого края нажимали на рельс: он гнулся.

Но как велика тяжесть!

Надо также не связывать общего с частным, не прикручивать все к сюжету, к прямому повествованию, хотя бы хроникально-мемуарному.

Берегу воспоминания об обычном, хочу передать забытые запахи — дыма и пыли прошлого.

Вспоминаю прошлое, как будто протирая стекла. Вижу молодость тяжелую и невнятную.

К гимназии я не подошел, и меня исключили.

Ходил в перекрашенном гимназическом пальто, на спине которого, как прорезы на деке скрипки, белели следы споротого хлястика: почему-то это место не покрасилось.

Пришили к пальто воротник из кошки.

Чувствовал себя как собака, целиком зашитая в кошачий мех.

Стало у меня много времени.

Я вплывал в книги, как пароходик финляндского общества «Пароходство» вплывает под мосты.

Мост очень длинен; исчезает постылый белый свет, у рулевого колеса желтеет какая-то лампочка; вверху негромко шумят колеса.

О городе

Нет, не надо все писать. Но как мы были несчастливы, как грубо прикасалась к нам жизнь и как не узнавали мы ее...

Все мы зовем молодость назад, хотя все знаем, что этой прошедшей молодости нет.

Верну молодость воспоминанием о том, как узнавал город.

Пускай опять поболит шея, пускай больно будет усталому плечу, как больно кариагиде у подъезда старого Эрмитажа.

Город медленно изменялся. Над улицами появлялось ночное розовое зарево, таяли в небе звезды и сады исчезали вместе с заборами.

Старого, исчезающего города мы не видели.

Про Адмиралтейство говорили, что это казенщина. Полагали, что Зимний дворец надо покрасить масляной немаркой краской, чтобы потом не перекрашивать.

XIX век не видел, а только узнавал.

Люди жили, умирали, ревновали молча; только ничего не видящие зрачки расширялись от боли.

Я узнавал город, который теперь показался бы вам старинным, а для меня был нов. Городской пейзаж так быстро менялся, что город как будто приехал ко мне, хотя я никуда не уходил от него.

Пошли трамваи. Если мне не изменяет память, в них сперва было два класса, с разной ценой и с разными входами: с передней площадки и задней. Но это прошло.

Город быстро строился; строился он в классических традициях. Началось увлечение стилем ампир, тем самым, в котором иногда сейчас старательно строят дачи; появились опять колонны, но дома многоэтажные, только первые два этажа оформляли как цоколь, этажа два связывали колоннами, а верхний оформляли как архитрав.

С дачами проще: они двухэтажные.

Новое делили на старые части. Новое прятали старым: старое выплывало необновленным.

Увидел набережные, узнал, что они построены Фельтеном, полюбил крутые мосты над Фонтанкой, Мойкой и Лебяжьим каналом. Увидел Эрмитаж.

В католическом храме на Невском, там, где сейчас кормят голубей, боковые украшения, обрамляющие портал, могут скрыть в себе могучие контрфорсы.

На Невском проспекте широк размах колонн Казанского собора. Перед ним два памятника полководцам с благоразумно уравновешенной царем славой.

Третий дом от Казанского собора построен меховщиком. Сейчас в этом доме ателье мод и рыбный магазин. Высокие тонкие колонны несут полуциркульные арки. Все это сделано из бетона, а потом разрустовано под каменную кладку.

Камни свода нарисованы штукатуркой; есть и замковый камень — главный, принимающий давление с обеих сторон. Такой камень отмечали зарубкой и звали типом.

Если бы здание ожило и замковый камень надавил на свод, то здание это, не имеющее контрфорсов, повалилось бы налево и направо. Крепок расчет старого Адмиралтейства, оно имеет право стоять, а этот дом — лгун.

Вот о чем я думал сорок шесть лет тому назад. Я думал о том, что то искусство, которое хочет повторить старый Петербург, не удалось, хотя старый город прекрасен.

Будущее надвигалось; от него маскировались. Будущее уже было, уже существовало, но его скрывали прошлым.

Это все часть моей биографии: я жил обнаружением будущего.

Ходишь по Петербургу — он весь в низине, и осенью вода подымается так высоко, что вот-вот волны проедутся через чугунные решетки.

Почему сюда причалил все эти дома Петр? Почему Евгений должен сидеть за спиной императора, спасаясь на каменном льве?

Низина была нужна. Весной к Петербургу с Ладоги приплывали баржи. Они становились в несколько рядов

вдоль каменных набережных, вдоль откосов, не обработанных камнем, в два ряда. Их выгружали тачками. Полосатые дощатые борта поднимались все выше и выше, как будто карабкаясь по набережной.

Весной приплывали пароходы, разгружали уголь, брали лен и доски. Баржи подымали уголь по Неве к заводам и фабрикам.

Роскошный царский город пополам перерезан линией заводов.

Культура того времени жила на низком берегу. Не только голландцы жили на болоте.

Гётевский Фауст во второй части на болоте строит каналы. Архаичный, полуфольклорный Пер Гюнт Ибсена, выброшенный на дикий берег, мечтает о канале.

В Петербурге вода заходила во дворы каналами; особенно хороши амбары очень старого здания, которое зовется Новая Голландия.

Красные стены амбаров переходят в камни набережных. Канал втекал под невысокую арку, за ней видна была неширокая водяная дорога. Кран косо висел над ней.

Новый Петербург последних царей строился под старым, не имея его логики.

Я смотрел, думая об искусстве, стараясь понять, что оно бормочет.

Поэзии символистов я не любил, но когда услышал Маяковского, ему поверил. Для меня он пришел объяснением будущего того города, который хотел повторять прошлое, забыв смысл слов.

Маяковский вошел в старый город, идя вдоль рельсов трамвая. Окна города смотрели на него сердитыми, собачьими глазами.

Петербург — город поэтов и построен как поэма.

Петербург замышлен, он выше цветка старого города, потому что даже гвоздь выше цветка: гвоздь создан сознательно. Так говорил Белинский.

Петербург создан как строгая строфа, с заранее намеченными местами рифм, со сложным порядком их возвращения.

Были отмели, на них грелись когда-то тюлени,

Были редкие мызы и медленная река, упирающаяся в мелкий залив.

Люди построили Петербург, объединили его высокими шпилями, размахнули руки Адмиралтейства и подтвердили его ворота огромными статуями, держащими каменные глобусы.

Великие неудачники, не сумевшие осуществить свои мысли на Западе, приходили в город, в котором летом нет ночи, нет тени, и на краю мира, на границе тайги и тундры вместе с русскими художниками построили тот город, который достойно назван Ленинградом.

Город описал Пушкин, увидав ночное солнце, блеск Адмиралтейской иглы, услышав топот бронзового всадника.

Вся эта тяжесть красоты, огромное накопление человеческих изобретений существовали почти для них не признанными.

Петербург был пережит разливом революции.

До этого можно было в старом Петербурге жить, умереть, испытать пышное погребение, но так, что даже дети твои не увидели города.

Аэроплан над трибунами

1910 год.

Событий было не много. Помню затмение солнца: смотрел затмение осенью на Неве, во время ледохода. Затмилось солнце, стало страшновато, и по лицу и по домам как будто побежали разорванные зеленые тени.

Белые льдины шли себе и шли. Идут они в Ленинграде весной два раза: сперва проходит невский лед, потом через несколько дней ладожский. Но лед идет в Ленинграде и осенью.

Он идет из Ладоги. Нева обычно становится ладожским озерным льдом; поэтому ледяной покров реки почти всегда смерзшийся, торосистый.

Я вспомнил это потому, что один читатель в письме в «Литературную газету» (я не ответил) упрекал меня, что в книге «О мастерах старинных» у меня описан осенний ледоход. Письмо было из Ленинграда. Осенний

ледоход человек должен был видеть, так как лед идет всенародно, но не видел. Ему не подсказали, что на это надо смотреть; книге он не поверил. Люди не всегда видят то, что происходит у них перед глазами.

Поэтому воспоминания полезны даже тогда, когда вспоминаешь обычное, то, что все могли видеть, но не видели.

Я искал в старых газетах сообщения о том, что в Москве впервые пустили электрическое освещение, и не нашел. Может быть, плохо искал.

Про полеты сведения были, потому что туда продавали билеты: полеты совершались в Коломьях, над коломяжским ипподромом.

К 1910 году в Петербурге уже ходили трамваи. Конка была оттеснена на окраины.

В весенние дни полетов аэроплана я первый раз увидал переполненные трамваи: люди ехали, вися на подножках, на буферах. Город обваливался туда, в окраину. Многие, оставив трамвай, шли к будущему своему пешком.

Будущее тогда казалось только аттракционом: посмотрим, как люди полетывают, и будем жить по-старому.

Тогдашнее имя самолетов — аэроплан. Он еще не мог прилетать в город, и на него ехали посмотреть, шли через весь город по Каменноостровскому — так гости собираются, чтобы посмотреть новорожденного.

Человек на аэроплане того времени был похож на лыжника, неожиданно затянувшего прыжок с трамплина.

Но, кажется, лыжники тогда еще не прыгали с трамплина.

Аэропланы бегали по земле, с трудом подымались, совершали круги над сидящими на скамейках людьми, но далеко не улетали, делая неширокие, замкнутые круги.

Так сейчас в Зоологическом саду дети катаются на пони.

Вспоминаю прозрачную тень самолета на траве, человеческую фигуру на тени, отчетливую, скорченную

между двумя плоскостями, запах касторки и шумную толпу.

После полета зрители возвращались довольные и гордые. На полетах играл оркестр, вероятно гвардейский: короткие визгливые флейты и отрывистые барабаны.

Оркестр возвращался в город с музыкой.

Толпа шла впереди. Мысли людей были раздуты и подняты звуками флейт и сознанием того, что человек уже летает.

Шли тесной толпой, поворачивая назад извозчиков и собственные экипажи, которые приезжали за привилегированными зрителями.

Толпа шла через Острова, через мосты, по улицам, по сторонам которых за заборами толпами стояли кочны капусты на огородах.

Толпа, готовая опрокинуть, топтать и толкаться, шла во всю ширину улицы, от забора к забору.

Пришла полиция разгонять.

Разогнать удалось только тогда, когда приказали замолчать оркестру и музыка прекратилась.

Почему же надо было разгонять толпу?

Беспорядок!

Пятый год прошел совсем недавно: еще недавно городские на перекрестках стояли по двое и не с пашкой, а с ружьем.

А. Блок писал матери своей 24 апреля 1910 года: «В полетах людей, даже неудачных, есть что-то древнее и сужденное человечеству, следовательно, высокое».

Автомобиль появился тише.

Существует в хронике картина, в которой сняты первые автогонки между Москвой и каким-то южным городом.

Шоссе как шоссе, и на нем стоят как будто сегодняшние березы. Май. Листья мелки.

Едут телеги, мало изменившиеся, в телеги впряжены уже не совсем сегодняшние лошади с дугами.

Выходит на край шоссе старик с большой, негустой и плоской бородой.

Всегдашний Толстой.

Он подпоясан; пальто на спине горбится, на голове картуз. Он такой, как надо. Мимо едут довольно высокие, но очень короткие машины с прямо поставленными рулями. Машут люди с машин, переживая скорость, машут руками Толстому, и тот в ответ им вежливо-коротко машет рукой.

Никто из них не знал, что завтра они будут далеким прошлым, а он... нет.

Сказано в одной старой книге: «Вы говорите, время идет. Безумцы! Это вы проходите!»

Техника летит вперед, проходя и старея с естественной, но невероятной скоростью.

Гимназия Шаповаленко, что была на Каменноостровском

Николай Петрович Шаповаленко, ученик академика Павлова, физиолог-экспериментатор, стал лечащим врачом, специалистом по хворям младенцев.

Какой-то влиятельный человек, у которого вылечен был младенец, оказал доктору протекцию. Были тогда частные гимназии и реальные училища с правами. Такие учебные заведения сами экзаменовали учеников и выдавали им полноправные аттестаты.

Врачам дарили странные вещи: портсигары перламутровые, старинную бронзу — такую, какую нельзя продать, картины плохих художников, иногда бронзовую пепельницу.

Наша гимназия была такой бронзовой пепельницей — подарком влиятельного пациента или пациентки.

Мы в этой пепельнице лежали окурками. Гимназия вся была наполнена исключенными, а вспоминаю я о ней, когда она обратилась в мираж, с нежностью.

Доктор Шаповаленко ходил в черном измятом и испуخلенном сюртуке. Он смотрел на нас невнимательно, как человек, торгующий уцененным товаром, и пронизательно, как ученик гениального физиолога.

Он имел свои педагогические теории: до пяти лет, говорил он, ребенка ничему не учат, и за это время

он и устанавливает те навыки, которыми живет всю жизнь.

Конечно, физиолог в гимназии скучал, но понимал, почему вот этот мальчик улыбается: у него не развиты задерживающие центры; а этот шумит потому, что недавно выздоровел.

Просил он у гимназистов немногого: не бросать окурков в писсуары уборной, — противно их оттуда доставать.

Из министерства народного просвещения приезжали окружные инспектора. Класс замирал от сознания собственного ничтожества. Действительно, все знали курс с большими пробелами.

Окружной же инспектор смотрел сперва под партами — не носим ли мы высоких сапог. Их нельзя было носить. Потом смотрел над партами — не носим ли мы австрийки: это тоже почти запрещалось. Потом садился с каким-нибудь учеником, брал его книгу и вытряхивал из Горакия подстрочник. Иногда он делал поправки.

Я пишу об этом так долго потому, что знаю своих старых товарищей. Вышло не так плохо. Старые гимназии не все были похожи на гимназию Шаповаленко, но вообще ученики курс гимназии знали.

Стараюсь рассказать о многом, нарушаю временную последовательность

Я пишу отрывисто не потому, что такой у меня стиль: отрывисты воспоминания.

Когда-то я видел грозу на берегу Финского залива. Там редки грозы. Та гроза была всех грозней. Стремительно бежали высокие волны. Молнии сверкали коротко и непрерывно; при блеске их грани волн и обрывки туч казались неподвижными; но при каждом новом взмахе молнии тучи и волны оказывались в новом, неподвижном и резко отличном от прежнего складе.

Так вспоминаешь революцию. Сперва долго ее предчувствие: вот сейчас дует ветер. Но ветра все нет, и

только большая туча краем войны выдвигается над горизонтом.

Потом частые молнии, и в быстрых вспышках проходит жизнь. Она кажется не развивающейся, а резко переставляемой. Только через десятилетия понимаешь связи.

Столько прошло в жизни людей, что я уже их всех не помню: у меня остались только воспоминания о воспоминаниях.

Вспоминаю, как возвращался из гимназии.

Иду с товарищами по Каменноостровскому. Справа «Аквариум»; там будет потом — подсказывает другое воспоминание — «Ленфильм», будут работать братья Васильевы и Юрий Тынянов.

Слева белый двухэтажный дом Витте; на крыше железная решетка. Отставному министру черносотенцы в трубу спустили неумело приготовленную бомбу. Господин отставной министр поставил железную решетку в знак того, что он все же кому-то опасен.

Справа деревянный дом: его разломают после Октября на дрова.

Слева круглый деревянный цирк «Модерн»; тут будут митинги после революции.

Дальше синяя шишка мечети: ее поставил эмир бухарский. А рядом дом Матильды Кшесинской — любовницы Николая II, балерины. Перед ней обшитая тесом церковь, которую поставил еще Петр. Она сгорит перед революцией.

Рядом когда-то рос куст с орлиным гнездом: его Петр велел срубить для того, чтобы добраться до орла. В этом месте беседка — на углу ограды дома балерины Кшесинской.

С балкона этого дома будет говорить Ленин.

Справа стоит памятник «Стерегающему».

Потом буду гулять здесь с Горьким.

Форма мысли принадлежит человеку, подъем мысли — времени.

Когда у человека есть вина, она тоже его. Не будем передавать ответственности за свои ошибки времени, а не то разденем себя, как капустный кочан. Останется

в середине кочерыжка, которая годится только на силос. Люди разные. Слова разные.

Маяковский в 1915 году поднялся, увидел будущее, ощутил себя тринадцатым апостолом и начал спорить с богом, потому что видны были с высоты волны, поднявшейся на крутизну земли, ошибки сотворения мира седобородым подрядчиком — богом.

Есенин в прекрасном стихотворении, посвященном пророку Иеремии и названном «Инония», ощутив себя пророком, обратился с упреками и вопросом к богу, как библейский пророк:

Не усташуся гибели,
Ни копий, ни стрел дождей, —
Так говорит по библии
Пророк Есенин Сергей.

Он старался прорваться через вечность звезд, потому что «...иное узрел пришествие».

Было это уже в 1918 году.

Когда поднимают грузы времени, то шершавые крепкие веревки перекидывают, как через балки, через сердца поэтов, и сердца горят так, что видны даже днем издали.

Этот спор с богом, прямой с ним разговор — Млечный Путь поэзии. Он как лыжни, проложенные большой командой по небу; все следы ведут в будущее.

Все понимали, что прошлое прошло, а будущее — кто его знал?

Я хотел бы написать, что вижу, как ломают прошлое ломами молний.

Долго прожив, узнав долготу дней, хочу говорить о Родине.

Шершавая от человеческого труда земля Родины. Земля, так много родившая.

Щекой касаешься ее, падая, и это прикосновение, обжигая, исцеляет, подсказывает прямое слово.

Одну поэтессу спросили — сейчас она седа и немолода, — почему она решила так прямо и откровенно говорить о своем личном в стихах,

Она ответила, защищаясь:

— Это зарифмовано.

Не пишу стихов. Не дан этот голос. Мои признания и столкновения образов воспоминаний не защищены созвучиями рифм и возвращением строя слов. Не творя стихи, верю в шершавость земли и, чтя повторения лесов и холмов, возвращаюсь в словах в прошлое, уже почти незнакомое, для будущей рифмы впереди идущих поколений.

Шкловский, ученик частной гимназии, юноша, плохо живший пятьдесят лет тому назад, остановился на Троицком мосту.

Он идет со своими товарищами. Весна. Блестит шпиль Адмиралтейства.

Это справа. Прямо перед ним над розовым Инженерным замком шпиль пониже.

Сзади над низиной маленького острова, над низкой серой гранитной стеной, к которой гнездом прицепился маленький балкончик на углу, над стеной, низкой как речная волна, подымается высокий, как центр лирического стихотворения, шпиль Петропавловской крепости.

Преодолев волну моста, идем мимо круглого памятника Суворову.

Стоит бронзовый старик, омоложенный крылатым шлемом и стальными латами. Стоит, защищая царскую корону и папскую тиару.

Царскую корону и славу царей переживет слава старика.

За ним пылит рыжей пылью прямоугольник Марсова поля.

Слева Летний сад, спереди далекий, отушеванный пылью Михайловский сад, справа колонны и здания.

Через несколько лет я буду на этом поле в качестве вольноопределяющегося учить учеников шоферов ездить на броневых машинах.

Через несколько лет, в мартовские дни 1917 года, на этой площади будут взрывать аммонал и тол, чтобы вырыть могилы для жертв Февральской революции.

Будет ранняя весна. Голубое небо разобьется в холодных лужах на неубранном снеге улиц.

Загремят несогласованные оркестры, и в туче красных знамен пронесут люди красные гробы.

Прошло много времени, и годы смотрели через годы, и годы поседели, и годы прошли.

Сад шумит сейчас на Марсовом поле. Он не густ.

Когда-то через это поле шел Раскольников, шел совершать то, что он придумал, шел настаивать на ошибке своего одиночества, он думал, чтобы не сойти с ума, что хорошо бы на Марсовом поле разбить сад, пустить фонтаны.

Сад цветет сиренью.

Пустим фонтаны на Марсовом поле, высокие, так, чтобы радуга перекинулась через старое поле, чтобы люди знали, как легко по пути делает революция то, что кажется одному человеку невозможной мечтой.

Гуси-лебеди

Пишу не по порядку. Этот способ полезен для проверки. Проверяю, как увязываются отрывки, написанные с одинаковым желанием сказать правду и берущие разные детали, изменяющие точку зрения.

Все же попробую выделить, что читали люди моего поколения.

Есть сказка «Гуси-лебеди». Убежал от ведьмы и ведьминой печи, в которой хотели его изжарить, мальчик Ивашечка. Ведьма за ним погналась. Забрался Ивашка на дуб, а ведьма грызет дуб железными зубами.

Ивашка не знает, что ему делать теперь. Смотрит: летят гуси-лебеди. Он просит их:

Гуси мои, лебедята,
Возьмите меня на крылья...

«Пуцай тебя средние возьмут»,— говорят птицы. Летит другая стая. Ивашка опять просит:

Гуси мои, лебедята,
Возьмите меня на крылья...

«Пущай тебя задние возьмут».

Прилетела третья стая.

Опять попросил Ивашечка.

Гуси-лебеди подхватили его, принесли к дому и посадили на чердак.

Дальше уже было неинтересно: дали Ивашке блин на радостях.

Это к чему?

Не может человек подняться один и просит людей, которые до него думали, мечтали, негодовали, упрекали; с ними говорит человек, сидя над книгой:

— Возьмите меня с собой!

— Не могу! — отвечает книга. — Спроси другую!

Не всегда по прямой дороге уносит стая белокрылых, белостраничных книг человека вдаль. От страха, от погони.

Так ввысь и в сторону унесли мечты Дон-Кихота, который до этого был только добр, а зачитавшись, стал великим мечтателем.

Так уносили книги людей из бедных квартир, из изб, из тюрем.

Могу привести другой пример, современный. Про себя, про боль своего сердца.

Во сне болит продырявленное обидами сердце, но рука человечества ложится на него, вращает его, как диск автоматического телефона, и оживают далекие и прошлые голоса. Перестает болеть сердце, включенное в великую АТС человеческого сознания.

О чем я?

Я о вас.

Человек думает не один, он думает словами, которые создавались, когда еще стадами сходились мамонты и олени, кочуя от лесов к степи, подходили к Черному морю. Исчезли звери, изменились слова, но великая кибернетическая машина человеческого самосознания думает, раскачивает небо многими крыльями, и к ней подключается человек.

Писатель — подмастерье человечества. Нельзя писать не работая, не читая, не смотря на стада гусей и лебедей, которые народ за народом, школа за шко-

лой летят над тобой и наконец берут тебя на свои крылья.

В искусстве нет обиды, нет самолюбия, потому что оно все вместе.

Так грибы, которые растут на земле, нужны деревьям. Ты не дерево в поле, ты дерево в лесу и сам лес.

Не с деревом, а с лесом Кольцов сравнил Пушкина.

Один писатель — это содружество, это обнаружение всечеловеческой мысли.

Вот теперь попытаюсь рассказать, что и как мы читали.

Ну, гуси-лебеди, помогайте!

Мальчик над книгой

Тихое начало века. Время глухое, испуганное и самодовольное. Прошлое бойко тикает, как часы в комнате умершего человека.

Время выражено дамой; эта дама его представляет: она сидит в Великобритании, у нее седые волосы; ее зовут королевой Викторией.

Я помню у мамы книгу Елены Молоховец «Подарок молодым хозяйкам». Там были изображены между прочим правила раздела туши: мясо резали прямыми, но причудливыми линиями.

Так был разделен мир: Африка, острова в Тихом океане, Индия, Индокитай. Шел раздел мира. Царь Николай, с маленькой бородкой, в мундире полковника, сидит не то в Гатчине, не то в Царском Селе, окруженный стражей, которая его охраняет от России. Ведут Великий сибирский путь, по морю плывут пароходы с цветными флагами к дальним колониям.

Паруса увяли, над пароходами стоят дымы, дальние страны цветут дымами пожаров.

В бедной комнате, в которой нет ничего лишнего, под недостигаемо высоко привинченной лампочкой с желто-красной угольной нитью довольно толстый, сероглазый мальчик в истертой куртке и сапогах с рыжими

голенищами — они видны из-под брюк. Этот мальчик стоит коленями на стуле. Локти на столе. Тишина.

Комната уходит за угольник двора. Не звонит телефон — его еще нет, как нет трамвая, автомобиля, «ТУ-104». На Южном и Северном полюсах большие белые пятна.

Тихо, как в сундуке.

Локти на стол ставить нельзя.

Вообще жизнь полна «не»...

По траве не ходить, травы не мять, собак не водить — это относится к природе в саду.

На набережных города прямо по граниту сделаны крупные надписи: «Решеток не ломать» и «Якорей не бросать».

Уроки не приготовлены. Надо бы их прочесть, потом выпить холодный, заранее припасенный чай. Начинаю читать не учебники. Книги надо вернуть в школе другим мальчикам. По хрестоматии надо было выучить стихи Плещеева — он тогда считался великим поэтом. У меня хорошая память, но это не помогает. Читать легко, запомнить нельзя, как нельзя разгрызть кисель.

В той же хрестоматии отрывки из Аксакова, Тургенева; гуси-лебеди пролетают надо мной и не берут меня. Но вот сквозь пустоту, перегнав звук выстрела, преодолевая полосу, где нет тяжести, блестя стальным боком, на Луну летит ядро с тремя говорливыми иностранцами. Ко всему этому есть и картинки. Книга уносит меня из бедно освещенной комнаты, преодолевая сероту жизни, в невероятное будущее.

Опять Жюль Верн.

Мир стоит передо мной как будто отраженный в стеклянном шаре, в таком шаре, который все искажает. Ребята обо всем знали, обо всем неверно: их воспитывали в ложном мире, хотя и в этом мире они все же любили добро, храбрость, дружбу, но вместе с этим привыкли к обманчивой кривизне тогдашнего восприятия.

Жалко было расстаться и со сказкой.

Я любил еще Андерсена, но не «Гадкого утенка», а сказку про штопальную иглу. Может быть, уже складывалось сознание, что мир, который я вижу, не на-

стоящий, он не навсегда. Он скучный, и его можно отменить в сказке.

Это детское чтение, первый полет, он пригодится, если воздух времени поможет.

Дереву хорошо вырасти в хорошем лесу.

Марк Твен о мире ребячьего чтения написал в «Томе Сойере». Тома Сойера он хорошо продолжил «Приключениями Гекльберри Финна». Тот мальчик уехал далеко, убежал с негром от полиции, от страха ада и книжек.

Марк Твен несколько раз пробовал продолжить благополучного Тома Сойера: написал книги «Том Сойер за границей» и «Том Сойер — сыщик». Книги получились нехорошие.

Умирая, Марк Твен хотел написать последний роман: Гекльберри Финн болен и шестидесятилетним стариком, почти помешанный, возвращается в старый городок на Миссисипи. У него в жизни есть только детство, и он ищет среди ребят Бекки и Тома Сойера. Приезжает Том Сойер разочарованный — его тоже обманула жизнь. В плане Марк Твен написал «умирают».

Он очень трудно жил, ему некуда было лететь, и он не мог устроить счастья своим героям, кроме детского счастья, которое состояло в хорошей погоде, чистом сердце и сиротстве.

Читает подросток

Пушкина я тогда не любил. Гоголь меня поразил последним монологом из «Записок сумасшедшего». У меня и сейчас в голове стоят слова — живые, настоящие: «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней!»

Я не понимал горя Поприщина, но эти кони, которые подымались в воздух и летели над миром, туда, на родину, и струна, которая звенела в тумане, — все было родное.

В гимназиях (я видел много гимназий, потому что меня много раз исключали) русскую литературу пре-

подавали заинтересованно, красноречиво и либерально. Это был любимый предмет; преподаватель литературы традиционно становился любимцем класса, но духа Белинского тут не было, скорее тут был какой-нибудь Стасюлевич. Поразил меня ни во что не верящий Писарев, ни с чем не соглашающийся, как будто специально предназначенный для подростков. Вот после Писарева я начал читать Пушкина.

Пушкин поднял меня не поэмами, а лирическими стихами.

Издавались тогда маленькие желтые книжки самого маленького формата, как книжка современного журнала, сложенная в четыре раза: это «Универсальная библиотека». Печатались эти книжки на газетном срыве — рыхлой, плохой бумаге. Всё переводы. Тут я прочел скандинавов, не понял Ибсена, поразился Кнутом Гамсуном и через «Пана» Гамсуна понял «Героя нашего времени» Лермонтова. Зависть ничтожного Грушницкого к человеку, который больше своего времени, — к Глану. В годы второй мировой войны я с горечью узнал, что Гамсун сотрудничал с фашистами.

Там же я прочитал Оскара Уайльда, Метерлинка.

Читали мы зеленые книжки «Знания», читали Горького, увлекались Леонидом Андреевым. Поэтов-символистов я тогда знал мало: это были книги малотиражные — их книги не доходили.

Больше чем пятьдесят лет я пишу, и чем дальше пишу, тем яснее знаю, что писать трудно. Надо читать. Конечно, надо было бы создать систему чтения, но есть сказка о том, как мужик взялся делать погоду, забыл про ветер и грозы и не получил урожая.

Читать надо разнообразно, надо раскидываться, искать себя на разных путях и главное — знать, что пристать к другим нельзя.

Тебя не подымут гуси-лебеди.

Ты сам войдешь в новую стаю и будешь жить движением, созданным до тебя, для тебя и для завтра.

Литература — прошлое и настоящее.

Движение литературы прерывается новыми задачами, которые ставит перед собой человечество.

Тогда все изменяется.

Надо самому уметь задавать времени вопросы и переосмысливать то, что было сделано.

Раньше свеклу сеяли для листа, ее ели как зелень, а потом поняли, что свекла — корнеплод.

В разное время нужно разное. Если ты вместе со своим временем задашь человечеству нужный вопрос, ветер или птицы возьмут тебя в полет, или ты сам, как Наташа Ростова, прижмешь к своей груди колени, охватишь их и лунной ночью полетишь в небо.

Это зовется вдохновением.



ЮНОСТЬ

Читает юноша

Сидит шестнадцатилетний юноша в крупных и негустых каштановых кудрях. Юноша с широкой грудью и покатыми плечами, мечтающий о славе борца и славе скульптора.

Исключали меня из разных гимназий, удивляясь на характер и необдуманность речей.

Сидел дома, учился сам, готовился на неудачника: обо мне при мне говорили, как об опасном больном,

Толстой как утро. Встало солнце, заблестал снег, летают голуби, влюбленный Левин идет, стараясь не бежать, к Кити.

Я осматривался юношей: наш мир существует, но без радостей. Все «не» тверды, как престолы, набережные и решетки.

В то, что их могут сломать, я не верил. Помню, что, когда я еще был подростком, гимназисты и студенты не танцевали. Шла революция, и танцевать было морально запрещено.

Потом пошли танцы. Появился «Санин» Арцыбашева. Была странная пора, когда часы тикали, а время не шло, поезд уперся в тупик, в нем погасили огни, расписание разорвано.

Книги спасали от отчаяния.

Вот тогда я читал Толстого, перечитал Гоголя. Тогда же для меня выплыл, как дальний остров из моря, Пушкин.

**Продолжаю путь,
не торопясь и оглядываясь**

На углу за Марсовым полем, перед тем местом, где старый Екатерининский, ныне канал Грибоедова, впадает в Мойку, стоит дом с колоннами.

В подвале потом открылся «Привал комедиантов», который держал Борис Пронин — артист Александринского театра, знакомый Всеволода Мейерхольда.

Нестареющий, с закинутыми назад нереледеющими волосами, он, ночной человек, принимал гостей больше из удовольствия разговаривать, чем из корысти.

В театре он позировал в толпе гостей в последнем акте «Ревизора».

Стоял, откинув красивую голову, в мейерхольдовской постановке «Маскарада». В театре в Териоках, где режиссером был Мейерхольд, Борис Пронин заведовал хозяйством.

Гость на сцене, собутыльник гостей в жизни.

Так и провел он ее, жизнь, у стены.

До этого был другой подвал — «Бродячая собака». Этот артистический кабак, который за малые размеры можно было назвать кабачком, находился в глубоком подвале в доме на Михайловской площади. Потолок расписан Судейкиным; горел камин, было людно, уютно, не очень выметено и пестро.

У входа лежала большая, толстая, более чем в полторы четверти толщины, книга, переплетенная в синюю кожу: в ней расписывались посетители. Звалась она «Свиная книга».

«Свиная книга» превращала «Бродячую собаку» в закрытое учреждение, с иными правами и отношениями к торговому патенту и полицейскому часу.

В «Свиную книгу» записывались имена поэтов, художников и имена гостей — их звали также фармацев-

тами. Когда «фармацевты» угощали актеров и писателей, они переименовывались в «меценатов».

«Меценаты» и «фармацевты» были многочисленны. При наплыве они заполняли подвал, заливали его чуть ли не до высоких, как будто казематных, окошек.

Так было, когда здесь танцевала балерина Карсавина: балерина танцевала на зеркале. Вход был двадцать пять рублей, то есть пять маленьких золотых. Платили «фармацевты» — художников пришло, даже при скидке, мало.

Все это было очень давно.

Здесь бывали поэты. Ходил Осип Мандельштам, закинув назад узкую голову постаревшего юноши; он произносил строчки стихов, как будто был учеником, изучающим могучее заклинание. Стихи обрывались, потом появлялась еще одна строка.

Тогда он писал книгу «Камень».

Здесь изредка бывала Анна Андреевна Ахматова — молодая, в черной юбке, со своим движением плеч, с особым поворотом головы.

Часто заходил красивоголовый Георгий Иванов, лицо его как будто было написано на розовато-желтом курином, еще не запачканном яйце. Губы Георгия Иванова словно застыли или слегка потрескались, и говорил он невнятно.

В патриотические дни начала войны с Германией, когда в «Бродячей собаке» не подавали вино и водку, а пили фруктовую воду, Владимир Маяковский прочел стихотворение. Оно называлось «Вам!». Сперва приведу начало:

Вам, проживающим за оргней оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!

Как вам не стыдно о представленных

к Георгию

вычитывать из столбцов газет?!

Теперь конец:

Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь отдавать в угоду?!

Я лучше в баре б... буду
подавать ананасную воду.

Кричали не из-за негодования. Обиделись просто на название. Обиделись также на молнию, промелькнувшую в подвале. Визг был многократен и старателен.

Я даже не слышал до этого столько женского визга; кричали так, как кричат на американских горах, когда по легким рельсам тележка со многими рядами дам и кавалеров круто падает вниз, а потом, несомая электрическим двигателем, выносится снова вверх. Через Неву можно услышать, как то длинно, то коротко визжат женщины там, у плоского берега, у отмели с правой стороны Петропавловской крепости.

Женщины «Бродячей собаки» визжали, отмежевываясь.

В «Бродячей собаке» обижались, зная цену стиху. Удачная строчка Манделштама вызывала зависть и уважение и ненависть.

Михаил Кузмин, которого называли, его уважая, самым великим из малых поэтов, мне казался тогда стариком. Глубоко запавшие глаза, над которыми тяжело опускаются толстые и темные веки, на лысине зачесаны и как будто приклеены пряди изреженных волос; они похожи на лавровые листья кокард, которыми украшались околыши гимназических фуражек; эта преждевременная старость не была некрасивой.

Сюда приходил мой хороший знакомый, с которым мы выступали потом на вечере в Тенишевском училище, — Владимир Пяст.

Владимир Пяст — испанист, поэт, человек тяжелой судьбы. Однажды, потеряв любовь или веру в то, что он любит, или переживая те полосы темноты, которые приводили его в психиатрическую лечебницу, Пяст проглотил несколько раскаленных углей и от нестерпимой боли выпил чернил.

Потом поэт бросился под поезд, — все это было где-то у парка Царского Села.

Поезд отбросил поэта предохранительным щитом на насыпь.

Я приходил к Пясту в больницу. Он объяснял, смотря на меня широко раскрытыми глазами, что действую-

вал правильно, потому что в чернилах есть танин, танин связывает и поэтому должен помогать при ожогах.

Чернила были анилиновые — они не связывали.

Поэт выжил, писал стихи, читал их красивым голосом, пытался их издавать, преподавал в студии Мейерхольда декламацию, плавал, издавал книги о плавании.

Пяст, высокогрудый, длинноголовый, яростно спокойный и напряженно пустой, приходил в «Бродячую собаку» играть в шахматы. Он был товарищем по университету Александра Блока, любил ходить с ним.

Александр Блок обычно гулял не по городской стороне Петербурга, а по заневской. Он любил Большой проспект, Петровский остров, Удельный парк, Озерки, ходил к Сестрорецку. Там какой-то частный предприниматель от Финляндской железной дороги проложил рельсы к Сестрорецкому курорту. Потом основалась приморская железная дорога, и кусок рельсов между Финляндской железной дорогой и морем оказался никому не нужным. Рельсы сняли. Лежало полотно совершенно пустынное, шло оно через дюны, через болото, медленно зарастало.

Блок нашел этот заброшенный путь и любил здесь ходить.

Он перенес на другой берег Невы свои прогулки, когда стал жить в сером и высоком доме у Морских ворот Невы.

Пяст познакомил меня с Блоком. Спокойный, очевидно очень сильный, одетый в сюртук, всегда доверху застегнутый, Блок говорил мало, в шахматы с Пястом играл с интересом, но, кажется, не был сильным игроком.

С ним никто первым не заговаривал. Он был отдельно в толпе.

Николай Кульбин

Чем мы жили? Это неясно. Хлебников занимал иногда двадцать копеек. У меня, если я приходил к отцу, был обед.

Как-то раз я пришел к Николаю Ивановичу Кульбину. Этот высокий лысый человек с небольшой круглой головой носил хаки, рисовал на алюминии. Его собственный портрет в виде евангелиста Луки висел на стене. Портрет принадлежал кисти живописца Судейкина, но, к сожалению, был написан красками, разведенными на керосине, и потемнел, хотя Судейкин понимал в красках.

Николай Иванович был дилетант. Он верил во влияние солнечных пятен на революцию, ждал революцию очень близко. Он верил в гениальность Евреинова. Это пятно его обмануло. Сам он был солнечным отблеском на осколке стекла.

Николай Иванович мне говорил: человек по строению ушных лабиринтов способен ходить по канату и делать на канате все то, что делает на полу, но он об этом не осведомлен, его нужно об этом известить; часто человеку полезно сказать, что он гений, чтобы у него прошел страх, неверие в себя.

Так Николай Иванович подошел к скульптуре, которую я ему принес. Скульптор я никакой и лет сорок этим не занимаюсь.

Считаю, что у меня вместо таланта скульптора было тихое бешенство — вдохновение на три минуты. Принес свои вещи к Николаю Ивановичу Кульбину, принес не в гипсе, а прямо в глине. Поговорил с Николаем Ивановичем. Он мне сказал, по своему тогдашнему обычаю:

— Вы гений.

По своему тогдашнему обычаю я не удивился и спокойно ответил:

— Какие у вас доказательства?

— Видите ли, Виктор Борисович, я зарабатываю триста рублей в месяц (может быть, он сказал — двести), я могу вам давать сорок рублей в месяц, чтобы вы не думали о деньгах, года на два.

— А я что должен делать?

— Вы будете другом моего сына (у него был сын Иван). Заниматься с ним не надо, но старайтесь, чтобы он был похож на вас.

Где сейчас Иван Кульбин — я не знаю.

Николай Иванович работал как рисовальщик и живописец. Был, как мне кажется сейчас, способным живописцем. Писал плакаты цветными карандашами. Перед смертью написал плакат: «Жажду одиночества». Кроме того, он завесил стены комнаты картинами на алюминии, кустарными тарелками, покрасил колонки буфета в синий цвет, но, покрашенный, буфет не изменился.

Картины на алюминии — это не чудачество. Николай Иванович был вполне образованным человеком. Он считал, что масляный слой на картине окисляется через холст, что хорошо было бы писать на неизменяемой и непроницаемой основе. Для алюминия он приготовил особый грунт, который не изменялся и не трескался на металле.

Меня учил Николай Иванович питаться. Он говорил:

— Не ходите в столовки. Зайдите в молочную, съешьте кусок сыра, запейте стаканом молока, вечером съешьте луковицу — у вас будет все, что нужно для питания.

Познакомившись со мной, Николай Иванович посмотрел мои зрачки, проверил рефлексы и посоветовал много спать.

Я и сейчас много сплю.

Умер Николай Иванович счастливым, на третий день Февральской революции, формируя милицию и забыв об одиночестве.

Ходить по канату, несмотря на совет учителя, я не научился. Просто не пришлось. Другие советы в общем исполнил. Но когда пишу большую книгу, то иду по канату, к цели художника.

Искусство обращается к народу, к читателю, — значит, и ко мне. Оно же не печатается целиком в «Известиях Академии наук» и предназначено не только для академии. Значит, то, что написал Чехов или Гоголь, ко мне обращено. Значит, я, по строению мозга своего, могу пройти по этому канату днем и ночью, не будучи лунатиком.

Футуристы

1

На выставках «Мира искусства» появились залы, которые назывались в публике «комнаты диких».

Здесь выставлялись М. Ларионов, Н. Гончарова.

Странные, шершавые картины беспокоили зрителей.

Одна картина М. Ларионова (1913) называлась «В парикмахерской».

Парикмахер с открытыми ножницами зло и потерянно смотрел на клиента, повернувшегося к нему ухом. Может быть, эту картину описал Маяковский:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:
«Будьте добры, причешите мне уши».
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
Лицо вытянулось, как у, груши...

На «диких» кричали.

Потом «дикие» ушли из «Мира искусства». Они были очень различными. Одни оказались просто условно-декоративными, другие пытались изобразить предмет с нескольких точек зрения сразу.

Либеральный художественный критик Александр Бенуа в газете «Речь» № 100 от 13 апреля 1912 года писал:

«Мы живем в такое время, которое будут или поднимать на смех, или считать за несчастное и прямо трагически-полоумное время. Уже были такие полосы в истории культуры, когда значительная часть общества уходила в какие-то лабиринты теоретизации и теряла всякую живую радость. Но едва ли можно сравнить одну из тех эпох с нашей. Вот уже десять лет, как усиливается какой-то сплошной кошмар в искусстве, в этом вернейшем градуснике духовного здоровья общества».

Александр Бенуа был сам неплохим, но довольно ограниченным художником.

Так называемые левые художники писали иначе: они быстро меняли школы. Названия выставок, назва-

ния школ, они как бы мелькали, пестрили. Выставка «Бубнового валета» сменялась экспозициями «Ослиный хвост», «Мишень». В предисловии к каталогу выставки «Мишень» Михаил Ларионов писал: «Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство... Мы не требуем внимания общества, но просим и от нас не требовать его... Надо прежде всего знать свое дело».

Здесь в последних высокомерных словах есть утверждение «дела искусства» как дела «только для искусства», то есть самозамкнутость.

Оторвавшись от изображения, живопись все время с катастрофической быстротой сменяла методы организации картин.

После женщин и мужчин, составленных из усеченных конусов одновременно с изогнутыми и потом спаянными листами железа, К. Малевич вывесил черный, слегка скошенный квадрат, сдвинуто помещенный на белом фоне.

На выставках появились углы вывесок и буквы, намекающие на какие-то полувнятные смыслы.

Показались картины, нарисованные белым по белому и напоминающие непроциклеванный паркет.

2

То, что я говорю, требует уточнения. Прежде всего я стараюсь восстановить свое тогдашнее отношение к своему времени, пытаюсь мыслить исторически, то есть не переношу своих сегодняшних знаний на пятьдесят лет назад.

С другой стороны, я не могу консервировать прошлое, потому что такая консервация была бы не исторична, я бы утверждал, что прошедшее — это настоящее, а оно изменилось не так, как меняется лес, в котором борются и сменяют друг друга разные деревья: и ель вытесняет березу, и дуб наступает на осину, — нет, оно меняется так, как меняется человеческое общество.

Владимир Маяковский был художником, и школа живописца, художественное видение стало одним из элементов его поэтического мастерства. Как живописец, Маяковский уважал и любил Серова, любил импрессионистов, но любил и Ларионова.

Но самое главное — что он иначе использовал то, что было создано до него. Все слова находятся в словарях, если не в академических, то в областных или профессиональных, но жизнь и художник перестраивают поэтические структуры и изменяют значение слов, подчиняя их потребности выражения времени.

Очень легко установить связь одного художника с другим через повторение так называемой формы, но это дает мало, потому что происходит переосмысление этой формы, а тем самым она не старая форма, а уже новая.

Это очень ясно в пародии. «Дон-Кихот» — это не рыцарский роман, это противорыцарский роман и в то же время — и это самое главное — это роман о рыцаре нового общества, о гуманисте.

Маяковский не Дон-Кихот, так как он вооружен новым оружием.

3

Маяковский разбивал слова рифмой, особенно в ранних стихах; он подчеркивал это графической разбивкой.

Так делали и символисты, но они не для того делали, и это не то значило.

Проблема наследования традиции — проблема переосмысления.

Хлебников близок Маяковскому и бесконечно далек.

Маяковский среди молодых художников того времени был человеком отдельным, потому что он был человеком борющимся и охватывающим жизнь целиком.

Сейчас вспомнил ленту Московского фестиваля 1961 года. Лента шведская, называется она «Судья», режиссер ее Альф Шёберг и сценаристы Вильгельм Моберг и Альф Шёберг.

Это талантливое произведение рассказывает об отсутствии правосудия в буржуазном обществе. Молодого поэта его опекун, судья, сперва лишает наследства, потом сажает в сумасшедший дом.

Дело кончается условно благополучно. Комическая старуха, преподавательница музыки, при помощи магнитофона записала саморазоблачающий разговор судьи, и в результате поэт получает обратно свою невесту, вероятно, и свое состояние.

Это сделано условно и пародийно.

Самое талантливое место в ленте — это изображение сумасшедшего дома. В легком тумане стоят зимние деревья с обрубленными сучьями, туман, снег, тишина.

Поэт, загнанный в сумасшедший дом, сидит и пишет стихи. Здесь он получил «жизненный опыт» и защиту от жизни — двери сумасшедшего дома. Доктор-тюремщик теперь почти любит сломанного человека и восхищается его стихами.

Юноша пишет стихи о ласточке, которая на белой стене неба начертила какие-то простые слова.

Это сердце ленты, здесь нет иронии, здесь есть вдохновение.

Левое искусство прошлого у нас и левое искусство Запада так освобождалось от «судьи», получая иллюзорную свободу в больнице.

Но из больницы надо уходить, а уходить можно только в борьбу.

Хлебников после Октябрьской революции писал такие стихи, как «Ночь перед Советами».

Маяковский никогда не уходил с поля боя.

Хлебникова издали после его смерти. Его друзья Бурлюки издавали Хлебникова как сенсацию. Как поэзию, как поэта его узнала только революция.

Хлебников ушел к людям, в революцию.

Помню, как ходил с Маяковским, которого сейчас не могу и про себя назвать Володя, а не Владимир Владимирович, вдоль мощеных улиц Петербурга, по пестрым от солнечных прорывов аллеям Летнего сада, по набережным Невы, по Жуковской улице, где жила женщина, в которую поэт был влюблен.

Куски пейзажей вгорели, вплавились в стихи Маяковского.

Поэт был тих, грустен, ироничен, спокоен. Он был уверен, он знал, что революция произойдет быстро. Он относился к окружающему так, как относятся к исчезающему. Так Чернышевский относился к людям, которые тогда спорили с революцией. Он знал, что они исторически не могут уступить революции и погибнут. Они не только страшны, но они и жалки.

Маяковский был юношей, воспитанным революцией 1905 года, он хорошо знал тогдашнюю литературу революции — Ленина, Маркса, Бебеля. Знал и чтит Чернышевского. С неожиданной точностью помнил и любил русскую классическую литературу, и прежде всего Блока, Пушкина. Но больше всего он любил «сегодня» для «завтра».

Великий узбекский поэт Навои говорил ученикам, чтобы они не писали про драгоценные камни. Если хотите создать розы, будьте землею, писал он.

Образы Гоголя оттого драгоценны, что они земля.

Маяковский — земля, улица, камни.

Я шел с ним рядом по тем же камням, не зная, как камни драгоценны.

Его любовь была любовью нового человека.

Она была как хлеб насущный — сегодняшняя и новая.

Она могла бы счастливо осуществиться через десятилетия. Он должен был для этой любви вместе с другими построить коммунизм.

Путь к этой любви идет через звезды.

У Маяковского в стихах есть космические корабли. Надо достичь Большой Медведицы, для того чтобы

смирить боль и прогнать медвежьей спячку человеческого сердца.

Анекдоты в самом высоком смысле я не хочу записывать. Может быть, они нужны для того, чтобы люди запомнили, как выглядел новый человек в уже не первых, зрелых набросках жизни.

Летят через космос, пользуясь планетой как средством передвижения, люди. Те, которые понимают свое астрономическое положение, кажутся наивными в комнатном представлении обывателя.

Маяковский был человеком будущего, таким, каким должен быть коммунист.

Вступление к главам о старом университете

Буду рассказывать о старом университете и о литературной жизни Петербурга.

Двенадцать крыш покрывают здание двенадцати коллегий, созданное для достижения единства управления Петром I.

Для архитектурного выявления единства здание в первом этаже имело от Невы до Невки сквозной проход под аркадами, а во втором этаже — коридор от реки до реки.

Студента из одного конца коридора в другой видел я как двухлетнего мальчика — так уменьшал размах архитектуры размеры человеческого существа.

Коридор весь в окнах. В коридор выходят двери. Двери ведут в полутемные комнаты с ясеневыми шкафами. За ними светлые аудитории.

В коридорах висят на фанерных щитах записки и объявления.

Конец коридора отрезан: в отрезке выгорожено какое-то отделение канцелярии.

Здесь на бумагах, писанных от руки, разрастаются списки людей, стремящихся что-то сдать, куда-то записаться или от чего-нибудь уклониться.

В коридоре часто становятся очереди — очень организованные. Двенадцать коллегий стоят боком к Неве,

потому что когда-то перед ними был болотистый пустырь, поросший осокой, за ним синела Нева и стояла на страже реки крепость.

Двенадцать коллегий, сомкнувшись плечами, стояли фронтом перед военной силой.

Застроилась Стрелка — стали перед Биржей ростральные колонны.

Город вырос, изменил свой центр, и теперь трудно решить, на что равняется длинное здание, перед кем держит фронт университет.

Студенты ходили по коридору, одетые в зеленые диагоналевые штаны, рубашки, тужурки. Крахмального белья и сюртуков мало.

Я носил тогда тужурку, но в качестве парада надевал зеленый сюртук брата прямо на ночную рубашку. Этот сюртук один раз уже кончил университет.

Горький звал его потом пожарным мундиром.

Сюртук в 1919 году на Мальцевском рынке был выменян на муку и соль.

Студенты ходили в университетском коридоре, считая, что именно здесь с криком решаются все планы будущего. Шумели. Бастовали. Спорили. Стояли в очередях. Решали научные вопросы.

Учились и в аудиториях. Аудитории юристов переполнены. Аудитории физиков, филологов часто пустовали, и профессора читали лекции — очень интересные — перед двумя-тремя постоянными студентами.

Историко-филологический факультет Петербургского университета был силен и по составу профессуры и по уровню студенчества. Иногда в почти пустой аудитории сидел профессор, перед ним два студента, а эта группка была отрядом передовой науки.

Много было людей в аудитории академика Платонова. Помню его спокойный, ничему не удивляющийся голос человека, достигшего либерального, талантливого всеведения.

Случилось однажды, что студент В. К. Шилейко, переводчик древнеавилонской поэмы о трудах и подвигах царя Гильгамеша, забыл внести двадцать пять рублей за слушание лекций. Канцелярия, находящаяся

в нижнем этаже, его механически исключила; но оказалось, что надо закрыть и отделение факультета.

В университете были и великие филологи, такие, как египтолог Б. Тураев, китаевед В. Алексеев, монголовед В. Бартольд, много было знающих, трудолюбивых людей.

Университет давал нам много, хотя семинарские занятия были более многочисленны, чем организованны. Помню чернобородого Семена Афанасьевича Венгерова, эмпирика и библиографа, все записывающего на карточки, всегда начинающего новые издания, которым не суждено было кончиться.

Семен Афанасьевич Венгеров трудолюбиво собирал у всех писателей и даже студентов анкеты о биографиях или хотя бы о намерениях в жизни. Так он первым получил автобиографию от Горького.

Семен Афанасьевич понимал, что литература делается многими, это общий труд и неизвестно еще, кто возглавит эпоху. Поэтому надо изучать и еще не прославленных и даже забытых.

В области античной филологии работало несколько замечательных исследователей и издателей памятников античной литературы. Знаменитей, но не замечательней всех был красноречивый и седой Фаддей Зелинский, оратор с превосходным жестом, обладатель плотной, облегающей щеки и подбородок бороды, как будто копирующей бороду Софокла, известную нам по статуе.

Фаддей Францевич Зелинский — большой знаток греческой и римской литературы, но он вписывал свое мировоззрение в античность. Стиль его отличался пышностью, как позднее иезуитское барокко или как стиль Вячеслава Иванова.

Он был надменен и не только в комментариях, а прямо на строке переделывал переводы Иннокентия Анненского. Переделки производились Фаддеем Францевичем с необыкновенной самоуверенностью и им не отмечались, как Зевс не отмечал подписью ливней, проливаемых им на Грецию.

Сам Фаддей Францевич был вдохновенно плоским поэтом — это делало его нечеловечески самоуверенным.

В нарядных теоретических книгах Ф. Зелинский уверял, что школа без латыни — социальное преступление и что гимназист носит свою форменную фуражку «божьей милостью».

Этот профессор был чиновником-ницшеанцем и верил в сверхчиновника, окончившего классическую гимназию и тем самым ставшего выше обычной морали.

Больше было профессоров-либералов, которые верили в счастливую непрерывность эпох.

Для них будущее, уже снабженное тщательно проверенным профессорским комментарием, стояло в конце университетского коридора с обманчивой четкостью.

В первом этаже профессор Ф. Батюшков, человек талантливый, несколько дилетантски настроенный, устроил вечер в честь поэта Бальмонта. У Бальмонта были рыжие пышные волосы. Рост у него был маленький. Он много читал в подлинниках, но сам был птицей без гнезда.

Сейчас он сидел лицом к окну за длинным академическим столом, покрытым добротным парадным зеленым сукном.

Его хвалили по-разному, говорили о том, как он открыл для русских поэзию разных народов, а его самого называли дедом новой русской поэзии.

Вставали — один старик за другим — и по очереди с достоинством произносили хвалебные речи.

Поэт встал и протянул к окну руку с розовыми тонкими пальцами.

За окном шумели озябшими листьями ряды деревьев Университетского переулка.

Бальмонт сказал высоким и красивым голосом:

— Меня здесь называют дедом, но я неблагодарный дед и не признаю вас своим потомством. Вы ищете поэзию в прошлом, в переводах, ищете поэзию в поэзии, а она там, на улице, вот там... — И поэт протянул руку, еще раз указывая на академические стекла.

Поэзия была за окнами, но не на той улице.

Университет стоял фасадом в пустынный тупик и не мог повернуться к Неве, к революции Блока и Маяковского.

Академик Краковской академии И. А. Бодуэн де Куртенэ

Я не лингвист, в чем раскаиваюсь и буду раскаиваться до смерти. Стану писать как литератор о лингвистике, стараясь понять, что получили мы от великого ученого и чего я не смог получить.

Бодуэн де Куртенэ — человек, задающий будущему не загадки, а задачи.

Иду не как на экзамен: экзамены у Бодуэна де Куртенэ были легкие. Он хотя и задавал трудные вопросы, но не удивлялся незнанию. Огорчался прежней ложной учености и шрамам, оставшимся на теле языкознания от пут классической филологии, увлечения многотчением.

Удивлялся тому, что люди за книгой не видели жизни языка, за словом — мысли.

Деревянный Дворцовый мост скрипит смоляными барками, круто свитыми канатами. Оглянусь еще раз. Эхо воспоминания выражает рост понимания.

Вижу вещь и так, как увидел первым узнаванием, и в то же время вижу, оглядываясь, как бы в спину.

За рекой сереют стены Петропавловской крепости. Шпиль Петропавловского собора уже третий век золотом отражается в Неве. Серая стена крепости привычной тенью отрезает в воде золотое отражение.

Налево, за двумя многопролетными мостами, темно краснеют кирпичи большого здания над зеленым откосом дальнего берега Невы. Над зданием блестят кресты: это тюрьма. Она так и называется — «Кресты».

Левее крепости, у устья Малой Невы и колонн Биржи, виден за Зоологическим музеем и Кунсткамерой красный бок Петербургского университета. Университет длинен, как профессорская полка с книгами, составленная из двенадцати секций. Здесь Бодуэн де Куртенэ. Его сперва именовали приват-доцентом, потом он долго был экстраординарным профессором.

Создавая новую школу лингвистики, долго скитался он по университетам Запада и России бездомным, прославленным и экстраординарным.

Звание «ординарного» считалось по оплате и месту на заседаниях много выше. Ординарное звание Бодуэн получил в 1901 году.

Род Бодуэна экстраординарен. Он польский только лет триста.

Бодуэны, считавшие себя принцами крови, долго до этого скитались по разным странам.

Профессор Бодуэн де Куртенэ — потомок крестоносцев, потомок иерусалимского короля Болдуина, облакавшего в 1107 году русского паломника Даниила.

Иерусалим был отбит мусульманами. После многих сражений крестоносцы разбрелись. Не скоро попали в Польшу Бодуэны. От них и происходит Иван Александрович, который родился в 1845 году в Радзимице, под Варшавой.

Говорят, что когда ему в Казани сильно надоела полиция, спрашивая о связях и происхождении, то профессор заказал карточки с обозначением:

«И. А. Бодуэн де Куртенэ. Иерусалимский король».

Польская — серьезная и притязательная — шутка.

Бодуэн был замечательным лингвистом, занимающимся общими вопросами лингвистики на материале славянских языков. Он не был космополитом, но, любя народы, считал себя в отношениях с правительствами экстерриториальным.

Стремился он и к освобождению от книги во имя непосредственного наблюдения за живой языковой средой.

Язык народа состоит из отдельных «языков» говорящих людей, как лес из деревьев. Но дерево может расти отдельно, а человек говорит для того, чтобы его поняли. Слово произносится для слышания. Слово — сигнал для другого человека. Даже «эй» предполагает второго, могущего обернуться. Человек имеет внутреннюю речь, но говорит потому, что говорит человечество.

Бодуэн интересовался сегодняшним языком во всех его проявлениях, современной литературой — в том числе футуристами. Лингвисты Лев Якубинский, Евгений Поливанов, Сергей Бернштейн, Сергей Бонди, Да-

вид Выгодский были его учениками. Я увидел профессора, когда он был уже стариком лет шестидесяти пяти — невысоким, поседевшим. Читал лекции Бодуэн высоким голосом, заикался. Но казалось, что он не заикается, а удивляется тем вещам, которые вот только сейчас раскрылись перед ним.

Соединяя в теории им разъединенное в анализе, Бодуэн не довел до конца своей работы. Его книги, небольшие по размеру, переполнены наблюдениями, как поезд на железной дороге. Пассажиры-мысли переполняли все вагонные полки, висели между вагонами, висели на подножках. Они не все и не всегда ехали в одну и ту же сторону.

Были попавшие не в тот поезд.

Старая, много сот лет существующая филология выросла на исследовании древних языков, на комментировании языков умерших. Это давало ей тонкость, создавало не только эрудицию, но и умение знать чужую мысль. Заставляло тщательно изучать документы. Но звучащее слово и слово-мысль забывались, заслонялись буквами и страницами.

Бодуэн в аудитории анализировал не книги, а то, что было в нем самом, в нас и между нами: речь как средство мысли и коммуникации.

Так как для него слово было явлением сложным и в то же время точным, во всяком случае ограниченным, то он прежде всего отмечал, что не всякое сочетание звуков есть слово. Он вспоминал о так называемой глоссолалии, то есть мнимом говорении на разных языках, которое присваивали себе мистические сектанты, в том числе ранние христиане. Об этих «языках» в «Посланиях апостолов» и в «Деяниях» очень много упоминаний, иногда укоризненных.

Это явление патологическое, но обостренно показывающее некоторые черты обычного.

Профессор спорил с утверждением, кажущимся безвредным и невинным, — «слова состоят из звуков». Произведя очистительную работу, Бодуэн выдвигал главное понятие — фонему.

Сейчас фонему определяют как отдельный звук

речи какого-нибудь языка или диалекта, рассматриваемый как средство для различения.

В 1914 году Бодуэн писал: «Не «звук» существует, а фонема, как его психический источник, возникший путем целого ряда однородных акустических впечатлений».

Фонема — знак общения и появляется как результат учтенных однородных сигналов при усваивании языка. В сигналах самое важное — их различие, которое может быть учтено в системе-структуре и поддерживается необходимостью постоянной ориентировки людей, дающих друг другу информацию. Поэтому в каждом сигнале самое важное то, что его отличает от другого сигнала: например, если две страны имеют флаги, состоящие из одинаковых цветных полос, то различить их можно только порядком расположения этих полос.

Проверяя сигналы в графике в своих литографированных лекциях, Бодуэн рисовал в схеме свинью с поднятым и с опущенным хвостом; составлял комбинированные сигналы: например, сперва показывалась собачка, потом давались полукруглые ворота с двумя закорючками, слева угловатыми, — это штык, правая закорючка изображала хвост собаки.

Профессор разгадывал эти изображения так: ворота, штык вместо солдата, хвост вместо собаки; здесь подчеркивалось значение контекста для прочтения информации. Он говорил:

«Изображение, хотя бы и далеко не совершенное, само по себе наводит на представление предмета, то есть того представления, с которым оно (изображение, точнее, представление изображения) ассоциируется по известному сходству».

Приведу свой пример. Если мы разгадываем сообщение, которое дается закрытым или открытым семафором, то нам важна подвижная часть семафора, поднята она или горизонтально опущена, а столб семафора имеет только вспомогательное значение.

Следя за изменениями слова, мы должны следить за изменениями тех элементов, которые несут изменение смысла.

Не только слова, но и поэтические понятия можно

осознать лишь в их структуре. Слово «взаимодействие» еще Гегель в энциклопедии считал пустым.

Штык часового для человека, живущего в тогдашнем Петербурге, совершенно точно ассоциировался с крепостью.

Под крепостью катила воды
Необозримая Нева...
Штык светел, плакали куранты...

Так, в поэме «Возмездие» Александр Блок описывает путь на острова, сопоставляя обычное, любовно-бытовое, с обычным, государственным, и отвергая тогдашнюю любовь, тогдашнее государство в общем и целом.

На тихой Моховой улице находилось Тенишевское училище. Эта школа пыталась подражать английским.

Тенишевское училище имело большую аудиторию с отдельным ходом и сдавало ее под жекции; бывали здесь концерты и даже спектакли.

Здесь на пасхальную неделю 1914 года студия В. Э. Мейерхольда ставила драмы Блока — «Незнакомку» и «Балаганчик».

Улица тихая. Публика приходила своя — учащаяся молодежь главным образом. Здесь не раз выступал Маяковский; читал лекции то о Нат Пинкертоне, то о Вербицкой Корней Иванович Чуковский.

В то лето Корней Иванович дружил с футуристами, интересовался Маяковским, Хлебниковым, водил Василия Каменского на дачу к Репину, в Пенаты.

Василий Каменский — тогда молодой — читал стихи о том, как засыпает младенец. Путаются в колыбельной слова, как бы налегая друг на друга, друг сквозь друга просвечивая.

Репину стихи нравились, и он, как бы оправдываясь, самому себе сказал: «Мальчик засыпает — это можно».

Футуристы, конечно, эпатировали, попугивали, но не всех и не всегда. Маяковский в форме эпатажа произносил политические пророчества.

Однажды все мы собрались в зале Тенишевского

училища. Корней Иванович собирался прочесть здесь научную лекцию о футуризме, но, тщательно подготовляя лекцию, отложил это для другого раза и начал острить и цитировать.

Публика его поддержала, а тут еще пришел Илья Зданевич — крепкий, маленький, коротконогий, в обтрепанных брюках и с рисунком на щеке. Полицейский пристав в хорошо сидящем мундире, наслаждаясь сочувствием публики, вежливо выводил Зданевича, но тот, не стерев крамольное изображение, выступил, доказывая, что накладывают же краску дамы на щеки, а он, Зданевич, считает ту раскраску академической и вводит новые методы украшения.

Крученых выступил трагически и на секунду поколебал аудиторию. Маяковский вошел на трибуну, как ледокол на торосы, и пошел, подминая под себя льдины рядов: они затрепали аплодисментами. Хлебников не выступал.

Корней Иванович и тогда был одаренным журналистом, уже переросшим уровень тогдашних газетных подвалов.

Мастерство Хлебникова, его искусство владеть словом он понимал. Маяковским, для себя, искренне восхищался.

Но он любил немедленную реакцию публики. Он разбросал по эстраде десятки цитат и станцевал над ними веселый танец.

Порозовевший, бодрый, подошел он после выступления к Хлебникову.

Поэт стоял в черном сюртуке, вытянув вдоль тела руки.

Он посмотрел на ласкового фелъетониста и без дыхания, одними губами произнес какое-то одно укоризненное и удивленное слово.

Я запомнил печальные глаза поэта и укоризну без звука.

Мне хотелось все объяснить, так как я был молод. Написал книгу «Воскрешение слова» — крохотную брошюрку, набранную корпусом. Она приводила случай глоссолалии — слова, восклицания, звуковые жесты, не

получающие смысл, иногда как бы предваряющие слово.

Этим увлекались тогда кубофутуристы, которые выдвигали «слово, как таковое», самоцельное слово.

В брошюрке было подобрано много высказываний поэтов, примеров звуковых игр детей, примеры из пословиц и применение бессмысленных звучаний у религиозных сектантов.

Ученики Бодуэна де Куртенэ — однорукий Евгений Дмитриевич Поливанов, специалист по корейскому языку, человек широчайших лингвистических знаний и безумной жизни, Лев Петрович Якубинский, красиво-лобый, спокойный, тогда любимый ученик Бодуэна, — заинтересовались книжкой.

Бодуэн де Куртенэ сам сделал вызов, напечатав в приложении к № 49 газеты «День» за 1914 год статью «Слово и «слово», а в № 56 — статью «К теории «слова как такового» и буквы как таковой».

Пошел к Бодуэну де Куртенэ и сам передал профессору брошюрку, посмотрел бедную, заставленную книгами квартиру. Взьерошенная, перестраивающаяся армия книг заполняла плохо покрашенные полки; сюда стала и моя тощая книжка в синей сахарной бумаге — обложке.

Объявили лекцию с диспутом «О живом слове».

Конечно, в Тенишевском училище.

Маленький зал Тенишевского училища сочувствовал студенту, который читал в длинном, не на него сшитом студенческом сюртуке. Сюртук этот был неизносим, как железные латы, и заменял мне, как Дон-Кихоту, кожаный камзол. Говорил я оживленно, поправляя свои каштановые кудри, даже и от цвета которых не осталось воспоминаний.

Бодуэн де Куртенэ встал и еще до прений произнес речь о том, что именно сегодня, в начале 1914 года, нельзя отрывать слово от смысла, как нельзя отрывать литературу от жизни.

Бодуэн говорил в лингвистических терминах, этим не давая себя перебить приставу, о том, что стоит за языковой политикой, и как бесполезны и ничтожны

попытки уничтожать языки, попытки подавлять национальшинства, говорил о мщении народов.

Все это сменялось отступлениями на тему, что такое язык, что такое фонема. Пристав вставал несколько раз, но недопривстал.

Бодуэн де Куртенэ должен был идти в каземат Петропавловской крепости в силу приговора, вынесенного против него по политическому делу.

В своей речи он не только говорил о национальном угнетении, но и предсказывал, что это приведет к заслуженной гибели империи. Он должен был просидеть год в казематах, которые были похожи на ад в петербургском его воплощении. Пока все места там были заняты.

Бодуэн ушел сопровождаемый аплодисментами. Я пошел провожать профессора. В вестибюле он попрощался, сказав, что у меня свое окно, через которое я смотрю на мир.

Был ли в тот момент профессор доволен собой? Крепость, освященная казнями декабристов, крепость, в которой держали народовольцев, прославленная как памятник мужества, вызывала у человека гордость при мысли, что его хотят включить в славный отряд штурмующих империю.

Но Бодуэну пришлось писать до этого в левокадетских газетах, он печатался довольно много, на это жил, покупал книги: экстраординарного жалованья не хватало.

По письмам знаем, что профессор Бодуэн де Куртенэ видел дальше своих коллег по газете, хотел иного, чем хотели они, презирал их.

Заключение свое, так как Петропавловка была переполнена, Бодуэн де Куртенэ отбывал в Крестах — большой тюрьме на Выборгской стороне.

Отсюда он писал академику А. А. Шахматову: «...здесь то же самое, что и в большой тюрьме, называемой современным государством. Разница лишь количественная, а ничуть не качественная. И, пожалуй, во многих отношениях здесь как будто лучше: ясно, без обиняков, без лицемерия».

О футуристах подробней

В начале статьи «Как делать стихи?» Маяковский писал: «...Самую, ни в чем не повинную старую поэзию, конечно, трогали мало... Наоборот, — снимая, грома и ворочая памятниками, мы показывали читателям Великих с совершенно неизвестной, неизученной стороны.

Детей (молодые литературные школы также) всегда интересует, что внутри картонной лошади. После работы формалистов ясны внутренности бумажных коней и слонов».

Но это слова 1926 года, сказанные человеком, понявшим свое время и себя.

Началось это иначе, хотя в истории трудно найти начало.

С низовьев Днепра приехали Бурлюки, издав маленький квадратный сборник на обратной стороне обоев; он назывался «Садок судей».

В нем напечатались Бурлюки, Василий Каменский, Велимир Хлебников, Гуро.

Кружок получил имя древней греческой колонии на Днестре — «Гилея». Она давно исчезла, но Бурлюки оказались хорошими соседями: они сохранили имя Гилеи.

Сама группа еще только образовывалась. Потом она приняла имя «будетлян» (от слова «буду»), издав книжку «Пощечина общественному вкусу». В той книге были в первый раз напечатаны даты — цифры Хлебникова. Напечатаны они столбиками: предполагалось, что даты разделены числом 317, или взятым само по себе, или умноженным. Последняя строка выглядела так: «Некто 1917».

Я встретил тихого, одетого в застегнутый доверху черный сюртук Велимира Хлебникова на одном выступлении.

— Даты в книге, — сказал я, — это годы разрушений великих государств. Вы считаете, что наша империя будет разрушена в тысяча девятьсот семнадцатом году? («Пощечина» была напечатана в 1912 году.)

Хлебников ответил мне, почти не пошевелив губами:
— Поняли меня первым.

Рушилось старое. Рушилось и многое в поэзии.

Происходила смена жанров: одни поэты после символизма уходили в самую простую тематику, неистребленную потому, что она прежде не была поэтической; во главе их были Михаил Кузмин и Анна Андреевна Ахматова. Другие пытались уйти или в науку, или в вещи, эстетически отвергнутые.

Третьяковский и Ломоносов отказывались от славящины. Поэт Владимир Нарбут печатал книгу славянским шрифтом и называл ее «Аллилуйя». Книга, напечатанная на синеватой бумаге, как бы повторяла внешность богослужебных книг, но была полна богохулений, и Нарбуту пришлось уехать пережидать в Абиссинию.

Гилейцам нравилась противоэстетическая тематика Рембо; одновременно они брали тематику песенную, как делал Василий Каменский.

Есть способ ехать по фронтовым дорогам с попутными машинами. Способ этот называется «голосовать». Подынешь руку — и тебя подбирают и везут до какого-нибудь поворота.

Маяковский встретился с Давидом Бурлюком в Училище ваения и зодчества в то время, когда живопись боролась за новую эстетику.

У Маяковского было прошлое, о котором он не говорил. Он рано вошел в партию большевиков, был кооптирован в МК, потом его арестовывали; сидел в тюрьме, из тюрьмы видал только маленький кусок Москвы — дом и вывеску гробовщика.

Он долго рассматривал буквы вывесочного слова, не зная, куда эти буквы вставляются. Так как он был очень молод, почти мальчик, то его отпустили.

За домом, где жила мать Владимира Владимировича, была слежка по другому делу. Я ее знал уже старой женщиной, бывал у нее после смерти Маяковского в другой квартире, на Красной Пресне; в этой бедной квартире она ничего не хотела изменять после смерти сына.

Маяковский знал нужду и тюрьму.

Меня вот
любить
учили
в Бутырках.
Что мне тоска о Булонском лесе?!
Что мне вздох от видов на море?!
Я вот
в «Бюро похоронных процессов»
влюбился
в глазок 103 камеры.

Потом, после тюрьмы, поиски работы и сапоги с «дырочек овальцами».

Помню сам, что такое дырки в протертой подошве: через истертую подошву нога чувствует тротуар.

Маяковский помнил о дырочках-овальцах. Он был бездомен, ему негде было вымыть руки, когда он учился в школе живописи и ваяния. Там были разные люди: богатые, которые могли подходить к стойкам буфета, и люди, которым буфет приходилось не замечать, люди в пальто, люди в накидках и даже такие, у которых не было во что переодеться и что накинуть.

У Маяковского потом в стихах сурово и поэтично прошло деление на богатых и бедных.

Красивый замученный человек, которому негде было вымыть руки, подружился с Давидом Бурлюком.

Давид полюбил Маяковского, как иногда авантюрист любит бездомного гения, владельца ненайденного королевства. Он пошел за своим предводителем в крылатке, искал его государство и потерял гражданство Родины своего гения.

Сейчас Давид Бурлюк благоразумный, крепкий и напряженный, трудолюбивый старик. За сорок лет этот сильный человек не продвинулся вперед и на две недели, но, конечно, состарился.

Хлебников для Давида Бурлюка тоже совершенно чужой человек — это уже околица его интересов.

Велимир Хлебников хотел понять ритм истории.

Давид Бурлюк любил сенсацию и старался сделать Велимира Хлебникова не столько понятным, сколько удивительным.

Хлебников был этим недоволен. Для того чтобы ни от кого не зависеть и не быть связанным корыстью дружбы, он обратился в странника.

Когда он попал в Персию, тут его называли дервишем.

Ему больше удивлялись, чем читали, он тихо объяснял, что многие его слова, например слово «зензивер», не заумное, а название птицы. Рассказывал про слово, которое можно разделять, которое можно обновить. Снобы ждали от него слов, о которые можно было бы почесаться.

Хлебников сейчас вошел в современную поэзию и стал для многих понятным. Его опыт растолкован людьми, которые ему сперва удивлялись и не понимали его; Хлебникова нельзя вынуть из истории советской литературы. В конце концов, история милостива: солнце, накаливая, разрушает золотоносную руду, превращает ее в щебень и песок; потоки весенней воды промывают пески; золото освобождается, поэт становится нужным.

Время, которое для этого требуется, обычно больше человеческой жизни.

До поворота казалось всем по дороге. Главное было в отрицании прошлого.

В. Маяковский в «Автобиографии» (1922) писал про 1912 год: «В Москве Хлебников. Его тихая гениальность тогда была для меня совершенно затемнена бурлящим Давидом» (Бурлюком).

Ближе всего Хлебникову самостоятельный поэт Николай Асеев, великий знанием движения смысла слова. Он это движение замыкал в строфе и в строке. Асеев использовал также интонацию для изменения смыслового и ритмически самого сильного центра строк.

Нет, ты мне совсем не дорогая,
Милые такими не бывают...

Тут самое главное слово — «милые», это упрек, не снимающий любовного отношения.

Стих не собран из стоп, интонация организует новый ритм.

Путь Асеева не пройден и продолжается многими; на ритмизации анализа слов и на живой интонации разговора, на перехлестке смысла через пропуски, которые преодолеваются ритмическим импульсом, основаны голоса многих современных поэтов.

Обычная речь не договорена, но она понятна в интонации, в жестикуляции речи, и этим первым осознанно пользовался Асеев.

Существует ритмический гул, о котором по-разному, но сходно ему говорили и Маяковский и Блок.

Существует ритмический импульс и задание, как бы направление смыслового поиска, который начинает высветляться в слово и до этого существует в рое слов.

Слова — обобщение, это чертежи мыслей, чертежи кораблей поэтического плавания. Для нашего искусства, для нашей судьбы ритм выражен и создан революцией. А. Блок писал в статье «Интеллигенция и революция»: «Мир и братство народов — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать».

Если ритм истории не сразу совпадает с ритмом поэзии, поэт смущается.

Вспомним речь А. Блока «О назначении поэта». Она сказана в Доме литераторов на Бассейной улице 11 апреля 1921 года, в 84-ю годовщину смерти Пушкина.

Блок уже был болен: он тихо говорил о том, что в бездонных глубинах духа «катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную: там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир».

Это как бы предпоэзия, но вот приходит вдохновение: «...поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства». Здесь выступает вдохновение в другой роли: оно не только принимает впечатление, но и со составляет понятия, объ-

ясняет их. Говоря об этом, Блок подводил аудиторию к пониманию Пушкина.

Третьим делом поэта Блок считал следующее: «...принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир...»

Вне этого нет ни жизни, ни поэзии.

Для Маяковского в статье его «Как делать стихи?» стихотворение начинается с поэтических заготовок; эти заготовки могут быть темами-мотивами, — например, «Дождь в Нью-Йорке» или «Старик при уборной в огромном геслеровском ресторане в Берлине». Но, кроме тем-мотивов, существуют заготовки рифм, причем поэт выписывает ряд рифм, но стихотворение как целое рождается ритмическим гулом. Поэт пишет: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанию, то помывчиваю быстрее в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова».

Дальше поэт пишет: «Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорее всего — во мне».

«Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой (все время спрашиваешь себя: А то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется и т. д.), словами, контролируемые высшим тактом, способностями, талантом».

«Целевая установка» Маяковского близка «введению в мир» Блока, но у Блока мир дан только как познаваемый, а у Маяковского мир дан в его волевом сотворении поэтом.

Мир и поэт — это искра, получающаяся в результате контакта.

У Сергея Есенина была большая корзина — кошница. В таких корзинах держат семена для посева. Из кошниц, перекинув перевязь через плечо, сеятель брал горстью зерно и рассыпал его по пашне.

Есенин держал в корзине карточки; на них были написаны слова. Иногда поэт раскладывал карточки по столу.

Поэт ищет себя на путях слова, закрепившего в себе мышление человечества.

Человек живет для того, чтобы добраться до истинного видения вещи, но ему нельзя потерять выхода к людям, чтобы не заблудиться в пыльном лабиринте самоощущения.

Человек познает самого себя не для того, чтобы говорить с собой, и не для того только, чтобы говорить о себе, а для того, чтобы разговаривать с другими. Это единственный способ самопознания.

Смена литературных школ связана с изменением задач, которые ставит перед собою искусство. В то же время каждая литературная форма, пользуясь общим языковым мышлением, задает себе программу использования общечеловеческого мышления, по-новому определяет значение красивого, трогательного, нужного, страшного и переосмысливает взаимоотношение смыслов, то есть форму произведения.

Существовал старый академический художник, учитель великих — П. Чистяков. Он говорил, что, рисуя форму тела, хорошо осмысливать ее через приближение к геометрическим формам — шара, конуса, цилиндра, строить форму в пространстве, нащупывать ее через геометрию.

Не Чистяков «придумал» кубизм, но разные художники в разных странах закрепили переходный момент познания формы, момент овладения законами ее построения, строением формы, разглядыванием ее с разных сторон.

Рисунок Пикассо закреплял путь ощущений скульптора, который обходит натуру, разлагая ее, чтобы потом собрать.

Кубисты пытались закрепить путь построения произведения.

Художник может в момент построения произведения увидеть картину как взаимоотношение цветных величин.

Если отказаться от жизненного материала, то получим абстрактную живопись. Она появилась в России в 1912—1913 годах у художников голодных, самоотверженных, никому не продающих своих картин. Здесь не было никакого элемента спекуляции — было пробивание дороги напрямик. За пятьдесят лет многое изменилось, дорога не привела к победе и избита ухабами от колес эпигонов.

Мне здесь надо договорить или, вернее, выяснить свои сомнения: почему то, что придумали русские левые художники пятьдесят лет тому назад, стало в Америке сейчас почти официальным искусством.

Прежде всего, канонизировано в Америке не то, что утверждали пятьдесят лет тому назад. Абстрактное искусство начала этого века существовало на фоне буржуазного искусства сладкой изобразительности и — ее отрицало. Оно было понято как протест против этой изобразительности. Ошибочно отождествлять раннее левое искусство с реалистическим искусством, но не надо путать его теоретиков с теперешними абстракционистами.

Иное время — иной смысл.

В России многие теоретики первой четверти этого столетия пытались идти от абстрактного к реальному, от заумного языка к теории сюжета, к истории, к пониманию смысла, к подчинению смыслу всех элементов конструкции.

Сейчас пытаются уйти от наиболее важного, от того, для чего существует искусство, — от познания мира. А все знаки бессмысленны, если они не семафорят о жизни человека во вселенной.

Абстрактное искусство через пятьдесят лет и после Октябрьской революции, и после крушения колониализма, и после космических рейсов, и во время разговоров о разоружении означает уход вообще от изображения, от работы со смысловыми величинами.

Интересно отметить, что массовые иллюстрированные американские журналы в цвете просто пестры. Издатели, передавая картины — это очень видно на изображении старых мастеров, — не корректируют

цвета, они передают цвет в бездумной пестроте рекламы.

Это и есть те консервы, которыми кормят всех. Это пестро, блестит и пахнет лаком, а то, что должно было быть искусством, отшелушилось в воспоминания об абстракции. То, что было путем, исканием, то, из-за чего голодали, превратилось в моду и в пестроту галстука.

Издаем книги

Учился я в университете плохо, потому что был занят другими делами. Было у нас Общество изучения теории поэтического языка, которое мы называли «Опоязом», по типу сокращений военного времени.

Как участник движения, не знаю размера ошибок, размера удач.

Как живой человек, через сорок лет понял больше, чем понимал тогда. Это был исследовательский институт без средств, без кадров, без вспомогательных работников, без борьбы на тему: «Это ты сказал, это я». Работали вместе, передавая друг другу находки. Мы считали, что поэтический язык отличается от прозаического языка тем, что у него другая функция и что его характеризует установка на способ выражения.

В Опоязе соединились люди, связанные с поэзией Маяковского и Хлебникова, скажем прямо — футуристы, и молодые филологи, хорошо знающие тогдашнюю поэзию.

Что могло привести академически настроенных учеников Бодуэна де Куртенэ к футуристам, к людям, иногда странно одетым и всегда странно говорящим?

Анализ слова и нетрадиционность мышления.

Ученики Бодуэна были люди, так сказать, сверхакадемические: они отплывали из университета в дальнее плавание, считая, что уже запаслись инструментами для определения пути. Гонораров сперва не было; треть экземпляров получали авторы. Книги выходили

в шестистах экземплярах. После революции стало легче.

Магнитное поле революции невольно изменяло мысли людей, даже если они не ставили революцию в программу своего действия. Все равно они говорили прошлому: «Нет». Надо было создать возможность издаваться.

Опояз появился еще во время войны, перед революцией. Два его сборника вышли в 1916—1918 годах. Издателя у нас не было. Издавали мы сами себя. У нас были знакомые в маленькой типографии, печатавшей визитные карточки. Находилась она в доме, где жил мой отец. В типографии шрифта было мало, постоянных наборщиков не было совсем. Наборщики были случайные — проходящие. Мастер потеряет место и ходит по маленьким хозяйчикам; приходит во вторник, в среду, четверг, на пятницу работы нет, субботу сам прогуливает.

Книжку набирали, печатали лист, рассыпали набор, набирали второй лист. И так в маленькой типографии, предназначенной для печатания визитных карточек, можно было набрать книгу в восемь — десять — двенадцать листов с разноязычным шрифтом. Набирали превосходно, без опечаток, потому что наборщики были виртуозами своего дела.

Мы противопоставляли свое понимание литературы теориям символистов — Брюсова, Вячеслава Иванова, Андрея Белого. По их теории, литературное произведение было важно тем, что оно превращало строй жизни в рой соответствий. Символист хотел рисовать не натуру, а то, что натура от него заслоняла. Перемещая источник света, символист рой теней и отблесков принимал за открытие тайны. Символист считал «тайну» не только разгадкой мира, но самим миром, входом в него. Рой символов должен был быть раскрытием скрытого, трансцендентного, тайного, мистического смысла жизни.

Обратно к жизни реальной, экзотичной, грубой или интимной, потому что интимное все же менее изношено, звали акмеисты, но не все.

Когда Ахматова говорила: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки», — то это было стилистическим открытием, потому что любовь у символистов должна была появиться в пурпурном круге и должна была быть преобразованием мира, раскрытием премудрости или раскрытием его интернациональной пошлости. Символисты утверждали, что существует иной мир не как способ познания этого мира, а как бы противомирие. Это считалось основным догматом. Блок писал в своей книжке «О символизме», раскрывая терминологию Вячеслава Иванова:

«Если «да», то есть если эти миры существуют, а все описанное могло произойти и произошло (а я не могу этого не знать), то было бы странно видеть нас в ином состоянии, чем мы теперь находимся; нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни, — а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком».

Все это было цитатно и догматично. Блок продолжал:

«Предаваться головоломным выдумкам — еще не значит быть художником, но быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа: Врубель видел сорок разных голов Демона, а в действительности их не счесть».

На самом деле адом была жизнь, на самом деле символизм в лучших своих вещах реален, и образ Блока при всей своей разорванности точен и постоянен. Блок писал в 1910 году:

В легком сердце — страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак.

Здесь нет иррациональности представления — это стихи о любви и о поездке на острова по взморью. Поэтическая неточность расширяет описание, дает за ним ряд реальных соответствий, реальных значений, которые являются целью описания.

В «Возмездии» поэт писал, развивая ту же картину, метонимически выделяя постоянное и обобщающее:

И те же барыни и франты
Летели здесь на острова,
И так же конь чуть слышным смехом
Коню навстречу отвечал,
И черный ус, мешаясь с мехом,
Глаза и губы щекотал...

Электрические лампочки с батарейками вставлялись в дышла рысаков. На морозном воздухе была видна голова коня, его дыхание, сани были во тьме, и казалось, что рысак смеется.

Этот сдвиг обостряется тем, что смех сопровождается точным описанием поцелуя. Пойду вперед в описании. Эта тема была закончена Блоком в поэме «Двенадцать»:

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит —
Электрический фонарик
На оглобелях...
Ах, ах, пади!..

И дальше:

Запрокинулась лицом,
Зубки блещут жемчугом...
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

Тут дана реально существующая картина в ее последовательном развитии. А. Блок не был последовательным символистом, он шире этой школы.

Символист сознательно шел к тому, что сам Андрей Белый не без злобы называл «невнятицей».

Опоязовцы пытались в различных явлениях развивающегося искусства выяснять общие законы. Сами себя «формалистами» они не называли... Но они не видели существующее за образом. Они не утверждали, что существуют лиловые миры, но как бы утверждали, что существует только само стихотворение.

Футуристы шли пестрым строем и хотели разного. Хлебников предчувствовал великие потрясения и все

время пытался обосновать предчувствия цифрами. Хотел найти ритм истории. В то же время он боролся с Федором Сологубом во имя жизни.

Алексей Крученых искал не слова, которые были бы «просты, как мычание», а «просто мычание», которое бы заменило слово звуковым жестом.

Маяковский шел среди нас, смотря в будущее через наши головы и для будущего перепонимая наши слова.

Поэтика символистов дала ряд наблюдений очень технологичных, но все время старалась обратиться из поэтики в введение в курс тайноведения.

Акменсты своей поэтики не создали.

Опояз связан ближе всего с футуристами, вернее, был связан с ними вначале, но скоро начал заниматься общими вопросами стиля, пытаюсь установить попутно законы смены стиля из потребностей самой формы.

Не думайте, что мы, тогдашние опоязовцы времени, полного ожидания революции и веры в нее, были консерваторами — сознательными консерваторами, что мы хотели отгородиться от жизни. Мы прежде всего хотели увидеть новую сущность жизни. Увидеть необычное в обычном, а не заменять обычное надуманным.

По политическим убеждениям, как выяснилось в первые годы революции, опоязовцы в общем и целом были за Октябрь. Борис Кушнер был коммунистом, Евгений Поливанов, Лев Якубинский, Осип Брик стали коммунистами, Юрий Тынянов работал в Коминтерне переводчиком в те дни, когда большая часть интеллигенции бастовала, Борис Эйхенбаум работал в Гослите и создавал новую текстологию, новое отношение к воле автора, доносящее намерение творца до читателя.

Все эти люди жили новой жизнью, не вспоминая о старой.

Что сказать о себе?

Маркса и Ленина я прочел потом.

Такова была судьба многих людей моего поколения.

Не был я и лингвистом и не прошел строго научной школы.

Был молодым человеком тех десятилетий, человеком немедленных решений и неутолимой жажды действия.

Пришла революция. О ней пишу дальше. Но напишу здесь о Ленине.

Война

Ее все ждали, и все в нее не верили.

Иногда допускали, что она произойдет, но были уверены, что продолжится она три месяца.

Началась она летом 1914 года.

Первые буквы слова «конец», написанные в итоге Российской империи, обозначены жарой и сухостью того лета, когда загорелось то, что тлело.

Прошло сорок семь лет, и мне трудно отчетливо вспомнить, как я попал или пошел на военную службу. Как студент, имел отсрочку, но мне было уже двадцать три года, экзаменов мною сдано мало.

Я был сыном крещеного еврея, не имел права на производство в офицеры и пошел в автомобильную роту.

В автомобильной роте служил Маяковский: он не имел права на производство, как человек политически неблагонадежный.

Попал я сперва в мастерские на Петроградской стороне. Работал в боксах — тесных бетонных кабинах, где стояли машины, что-то налаживал, отбивал руки молотком и вообще что-то делал, сперва ничего не умея.

Кончил курсы автомобилистов; работал в лаборатории Политехнического института как рядовой у инженера Лебедева.

Я был ненужным человеком, потому что как солдата меня использовать было трудно. Съездив два раза на фронт как шофер, сдающий машины, сорвался с дороги, когда ночью гнал машину.

Падает снег и крутится в неярком свете ацетиленовых фар. Засыпаешь... У меня долго потом по ночам были кошмары, что я засыпаю за рулем.

Война шла медленно. Помню, как гнали пленных австрийцев по Львову. Прохожие кричали: «Сконт? Сконт?» («Откуда?»). Они отвечали, что из Перемышля. Перемышль был только что взят, но фронт скоро откатился.

Помню гору Космачку, окопы у ее подножия, недовольных, молчаливых, плохо вооруженных солдат, молчаливые наши пушки.

Фронт одевали серо. Не хватало сукна, и шинели делались из бумажной материи, подбитой ватой, штаны были ватные, стеганые — все второго и третьего сорта.

И главное, не было никакой веры, что те люди, которые руководят этой войной, что-нибудь умеют делать. Правительству никто не верил. Не разговаривали про Распутина и про измену, а просто упоминали об этом в беседах как о всем известном.

Вернулся в Петроград и оказался в школе броневых шоферов инструктором, в чине старшего унтер-офицера.

Школа броневых шоферов находилась на Владимирской улице. Школу сделали хорошей и готовили шоферов с разумом. Придумывали, как рассказать почти безграмотному человеку систему подвески, систему зажигания. Сейчас я хоть и редко, но встречаю своих учеников.

Долго еще считал себя шофером-инструктором. Но это дело давнее, и об этом не буду говорить.

Жил больше дома.

Солдат имел право ехать в трамвае, но не внутри вагона, а на площадке. Сделать это трудно, так как большинство мужчин мобилизовано. Мы забивали площадки, и город нас по-своему ненавидел, считая нас тыловиками, хотя тыловиком солдат был очень недолго: все время формировались маршевые роты.

Ходить по городу можно было только до восьми часов. Хорошо, покамест работаешь, покамест преподаешь, а потом начинается сознание твоей военной ненужности и сознание того, что война идет совсем не так, как надо.

Агитации в частях было мало, так я, по крайней мере, могу сказать про свою часть, где я проводил с солдатами все время — с пяти часов утра до вечера.

Но революция была решена. Знали, что она будет, полагали, что она произойдет после войны, которая кончится поражением. Агитировать в тыловых частях было почти что некому, партийных людей в наших частях очень мало: очевидно, все большевики были на фронте, на заводах; большевистская агитация шла осторожно, скрытно. Видал группы большевиков в гаражах.

Интеллигенция в самом примитивном смысле этого слова, то есть все люди, имеющие образование, хотя бы четыре класса гимназии, была произведена в офицеры и вела себя (я говорю про петроградский гарнизон) не лучше, а может быть, даже хуже кадрового офицерского состава.

Был инструктором, нужным для службы, хорошим знатоком автомобильного дела, но мне приходилось сидеть, и даже не просто в карцере, а в темном карцере. Темный карцер, который я тогда изучал, — помещение из неструганых досок; лежанка тоже из неструганых досок и без матраца. Дверь запиралась; в ней форточка, в которую подавали еду. Предполагалось, что горячее дается через день. Конечно, это не соблюдалось, потому что караульная команда — мои ученики. Этот «сболтанный», как тогда говорили, арест (его официальное название было «смешанный») было нечто такое, что могло раздавить человека. Мы были сжаты начальственной рукой, но у этой руки немели пальцы.

Петроград же веселился и богател на войне.

Казарма нашей части была расположена на Невском, и ночью мимо нас шли толпы проституток. Странно: в городе, из которого так сильно вывозили мужчин, так много было продажных женщин. Дело, вероятно, в том, что от воинской повинности уклонялись все, кто хотел. Приобретали «броню» или уходили в военные чиновники, в разного рода земгусары, работали на так называемую «оборону», так что тыловой

город был кутящим городом и мужчин в нем хватало.

Казармы шли по Саперной, по Кирочной, по Таврической, по Захарьевской и Шпалерной.

Я говорю об этой топографии потому, что хочу показать, как Таврический дворец, здание Государственной думы, оказался в расположении целого ряда казарм и стал центром восстания.

Ночью в конце февраля не выдержали волынцы. Они сговорились и по команде на молитву бросились к винтовкам, выбежали на улицу, поставив патрули в районе своей казармы в Литейной части, заставу на Литейном мосту.

Государственная дума оказалась в кольце восстания. Кто-то поджег Окружной суд.

Броневые автомобили были разоружены, и с них начальство велело снять карбюраторы: техническим войскам царское правительство не доверяло. Но в броневой школе на Владимирском проспекте были учебные карбюраторы и другие разобранные детали машин и вооружение. Я со своими учениками-шоферами принес части в гараж на Ковенском переулке. Мы собрали и выпустили несколько машин, заняв помещение и порезав провода телефонов. Дело задержалось тем, что кто-то налил в бензиновый бак воду. Послали легковую машину прибуксировать еще броневик.

Со времени выступления волынцев прошло два часа. К утру машины были готовы и пошли на Невский. По улицам летали бумажки.

Горели полицейские участки.

Февральская революция произошла, а не была организована. Люди пошли из своих казарм, расположенных между Бассейной улицей, Литейной, Невой и Суворовским проспектом, к Таврическому дворцу.

Широкий двор между низкими флигелями могучего дворца был переполнен быстро перемещающимися группами, толпами и отрядами людей в серых шинелях. Среди них возвышается на тесно поставленных колесах большой броневой ящик пушечного «гарфорта» (машина с двойным управлением — передним и

задним — и двумя пушками). На «гарффорде» мой старый товарищ, прапорщик Долгополов. Он был женат на дочери М. Ф. Андреевой, я его хорошо знал.

Узнал, что ночью погиб один из наших бронешоферов, Федор Богданов. Он ехал в машине. На Морской улице в нее ударили из пулемета, стоявшего в подвале. Прострелили радиатор, убили водителя: он ехал с поднятым передним щитом.

По городу металась музыка и эринии Февральской революции — грузовые автомобили, обсаженные и облепленные солдатами, едущими неизвестно куда, получающими бензин неизвестно откуда, что-то делающими неизвестно для чего. Буржуазная революция — вещь легкая, ослепительная, ненадежная, веселая. Попытки сопротивления были кратки.

Не помню, почему пришлось ночевать в Технологическом институте. Рано утром прибежала женщина, в тот момент, когда я еще спал на шубе. Она сказала, разбудив меня:

— Разведите меня с мужем.

— Я унтер-офицер, начальник броневого автомобиля, у меня машина и пять человек команды. Как я могу разводиться?

— Но ведь революция, — ответила женщина. — Я давно хлопочу.

Мы подумали всей командой и решили развести женщину; выдали удостоверение в том, что она разведена именем революции. Печать поставили химической лаборатории (другой у нас не было), просительница же настаивала, чтобы печать была непременно.

Хряск шел по городу: машины сталкивались, переворачивались, наезжали.

Какой это был день! Какие ухабы под автомобилями! Какая была вера! Какая радость!

Какая у меня была слепота! Я ничего не понимал в политической стратегии. Я не понимал не только того, что будет завтра, но не знал даже, чего хотеть на завтрашний день, когда уже нет царя.

Революция была почти безоружна. Пулеметы привезли в Питер с ненабитыми сальниками. Это было

оружие склада, а не оружие боя. Пулеметы привозили наваленными, как дрова, на грузовике. Станки шли отдельно. Когда Временное правительство хотело выслать царя Николая в Англию, то наш гарнизон оставил питерские вокзалы пулеметами. Пулеметы стояли через каждый шаг, но они и тогда еще не были приведены в боевую готовность.

В Павлоградских казармах и на Марсовом поле появились рабочие-агитаторы, которые даже ночевали в казармах. Это были первые большевики, о которых я узнал и которых увидел.

Вскоре праздновали Первое мая — первое после Февральской революции.

Март, апрель были теплы. Так как никто не убирал улиц, то всюду сугробы и лужи, и в лужах синее небо; бежали в отражениях, перебивая синеву, веселые белые облака.

Вышли все со знаменами. Знамена густо накрашены малярными красками, рисунки мелки, очень пестры и веселы. Десятки партий, все с красными знаменами. Только одно знамя черное — это шел небольшой мрачный отряд анархистов. На них косились.

Толпы шли, огибая лужи.

Манифестировали все. Помню, шел небольшой отряд женщин; впереди ехал, украшенный красным бантом, человек на коне; конь шел под неумелым всадником боком. Сзади несли знамя: «Женская пересыльная тюрьма приветствует революцию!»

Все гналось еще единым ветром. Улицы были залиты народом от края до края, как будто в каменных берегах текла медленная черная людская река с красной пеной знамен.

Ночью все предметы имеют черную и серую окраску. В последние годы царской власти все было согласны, что эта власть должна быть уничтожена. Когда наступает утро, то выплывают краски. Листья становятся зелеными, небо синим, солнце красным. После свержения самодержавия мир стал пестрым, и оказалось, что люди хотят разного и к разному идут. Очень скоро кончилось время Временного правительства: оно

продолжало войну, но не могло сказать, за что воюет, оно не могло отдать крестьянам землю. Оно не собиралось национализировать заводы и шахты. Оно ничего не хотело и не могло решить. Керенский был криклив и невнятен. Вырастали Советы. Нужно было новое осознание времени. Это сделал Ленин.

Ленин

Броневой дивизион в своем составе имел много рабочих — слесарей, токарей. Они образовали большевистские ячейки. Большевики были и на Петроградской стороне в мастерских. Оттуда пришел броневик, который встретил Ленина около Финляндского вокзала.

Наша команда, команда школы шоферов, благодаря влиянию вольноопределяющихся, была оборонческая, команда гаража в Михайловском манеже колебалась.

Ленин приехал в Михайловский манеж (теперь тут Зимний стадион). Это огромное помещение, слабо освещенное дневным светом с двух сторон, через окна, доходящие до пола; окна были сильно запылены. В помещении стояли броневики — двухбашенные «остины», однобашенные «ланчестеры», тяжелые пушечные «гарфорды» и другие машины. Мы все машины получали из-за границы, и единства вооружения у нас не было.

Сюда приехал Ленин. Это было 15 апреля 1917 года.

Спустили борта на одном из грузовиков. Грузовик был окружен людьми, которые положили локти на платформу. Люди смотрели на Ленина снизу вверх.

Я увидел невысокого, очень широкогрудого человека. Ленин снял шапку. Оказалось, он рыж и высоколоб.

Люди, которые пришли с Лениным, сняли с него пальто и вместе с пальто сняли пиджак. Я увидел богатырскую грудь Ленина, крепкие руки физически очень сильного человека.

Ленин надел пиджак и начал говорить о задачах революции. Говорил спокойно, воодушевляясь. Каза-

лось, большая птица летит по ветру, как будто управляя этим ветром. У нас обыкновенно изображают великих людей несчастливыми, страдающими, переживающими трагические противоречия, как будто величие — тяжелая болезнь. Ленина я видел два раза в больших выступлениях.

Я видел: этот человек счастлив. Он знал, чего хотел, знал, что будет. День революции, который так долго ожидался, пришел. Люди, которые делают революцию, находятся перед Лениным. Люди охвачены революцией. Это их дело. Она делается для них. Им надо объяснить их собственные интересы. Им надо рассказать о них самих, об их завтрашнем дне: это для Ленина был наслаждением. Он говорил связно, просто: одна и та же мысль кругами возвращалась, все более и более спокойная и очевидная. Это было выступление против мирового капитализма, разъяснение того, что рабочие должны организоваться. Здесь не было никаких тайн между человеком, который говорил, и людьми, которые слушают. Человек добивался одного: чтобы его поняли.

Он двигался по платформе, обращаясь в разные стороны. Голос у него был высокий, слегка картавый, дикция ясна до предела. Я не знаю, уместно ли это говорить, но, пожалуй, скажу: для меня, для студента, в Ленине был виден еще другой человек — профессор. Закончив выступление, он слез с грузовика и сел на скамейку, с ним заговорила женщина, он встал и начал разговаривать с женщиной стоя, этого не заметив. Потом он что-то писал в маленькой записной книжке, поворачиваясь спиной к аудитории, и не стеснялся этого. Он был человеком на работе, я повторяю — птицей в воздухе. Это был очень счастливый и далеко видящий человек. Он был счастлив не сегодняшним днем, а завтрашним тысячелетием.

ЮНОСТЬ КОНЧАЕТСЯ

О времени — не о себе

Сорок пять лет тому назад издал книгу «Революция и фронт». В ней я ничего не написал об университете. В жизни Опояз и выезды на фронт шли параллельно. Мне казалось, что фронт вот сейчас кончится. Теперь я не буду повторять книгу, но надо все же представить обстановку.

Вернулся в Петроград. Выступал в Петроградском Совете. Говорил о том, что армия тяжело ранена, ранена еще до революции.

Посмотрел на Петроград. Посмотрел, как правая часть Временного правительства запугивает левую часть и как они все вместе боятся большевиков. В этом я участия не принимал и уехал обратно, в армию помощником комиссара.

Говорю очень кратко. Меня перевели в Персию. Там у нас была небольшая армия, которая должна была соединиться с английскими отрядами, двигавшимися с Мосула.

Встречи казачьих отрядов с английскими отрядами в Курдистане происходили; у англичан здесь были немногочисленные разведочные части, правда хорошо экипированные.

Между нами и турками лежали горы. У турок было мало войска, а у аскеров было мало желания воевать с нами.

Однажды в русский окоп пришел турок, который сказал, что мы «стоим перед вашими частями уже полгода, сегодня ночью нас сменяют, придут арабы, которые с вами незнакомы; товарищи просят передать, чтобы ваши не высовывались и не ходили за водой открыто, потому что их могут убить; арабы потом к вам тоже привыкнут, но они люди неопытные, их прислали из глухих мест».

Для того чтобы ночью, уходя в тыл, подумать о противнике, надо хорошо относиться к русской революции.

Но надо сперва рассказать, как приехал на фронт.

Поезд от русской границы с трудом поднимался по крутым рельсам. Ключьями лисьего меха желтели дубы на обрывах гор.

Поезд привез меня к Урмийскому озеру. Урмийское озеро широко, вернее, длинно, в нем километров сто тридцать пять в длину; не очень широко — так километров пятьдесят. Очень засолено: 20 процентов соли — так, что рыбы нет. Километров на пять вокруг озера лежат солончаки.

Над озером взлетают фламинго. Они кажутся белыми. Подкрылья у них розовые, и они как будто веселятся, взлетая.

Катерок тащил баржи по озеру, которое было солонее слез.

На том берегу встретил меня какой-то вольноопределяющийся, который начал жаловаться, что вот его сюда послали на этап телеграфистом — он пропадает с тоски.

— Почему вас послали? — спросил я.

Он ответил:

— Я убил. Меня некогда было судить.

Он считал, что должность телеграфиста и временно исполняющего должность коменданта на Урмийском озере — слишком серьезное наказание за убийство. Убил он не в бою.

За Урмийским озером лежат истертые персидские дороги. Речки на камнях шипят, как примус. Ночью светит сумасшедшая луна.

Тени крутых арок тысячу лет тому назад разрушенных мостов кажутся кавычками, которые окружают слово «Персия».

На персидский фронт я попал поздней осенью. Пришло пополнение из каторжных тюрем большими отрядами, со своими традициями. Стало очень трудно.

Трудно было защищать курдские села, курдов. Я увидел колониальную войну, о которой сейчас писать не буду. Она мне снится.

Стоит одноэтажный город Урмия. Сытые кубанцы в черных шубах верхом на истощенных лошадях проезжают, спокойно смотря по сторонам. Шумят базары, перепуганные, но деловые. Ходят местные национальные войска ассирийцев.

Была в V веке ересь константинопольского патриарха Нестория, который не признавал божественности Христа. Ересь была разгромлена. Несторианцы убежали в Персию, нашли прозелитов. Несторианцами стали народы семитического племени, арамейцы, родственники евреев. Были они тогда сравнительно культурны, у монголов служили чиновниками. Тамерлан их разбил и загнал в курдские горы, где я видел остатки племени, пережившего уже второе тысячелетие изгнания.

Племя это враждебно курдам. Вооружены были айсоры французскими устарелыми винтовками без дульных накладок. Поддерживали их старое русское правительство, американцы, французы. Здесь все было переплетено, как в земле переплетаются грибницы разных грибов.

В Персии армия не воевала. Она здесь пребывала с оружием. Были насыпи дорог, которым не суждено было быть насыпанными до конца. Следы каких-то планов русского империализма, которые потом были брошены. Богатая земля, старая культура, бедность. Иногда приглашал к себе комиссара испуганный губер-

натор, и бедно одетые слуги бросали нам под ноги цветы.

В России была Октябрьская революция. Перед нами стояла одна задача — как-нибудь вывезти армию из Персии, то есть, по возможности, вывезти людей; об оружии, запасах продовольствия трудно было говорить.

Надо было стараться, чтобы не ушли или не убежали тыловые части, которые должны были держать запасы сена: ведь сюда были завезены лошади, быки, верблюды с Кавказа и Закавказья. Здесь выючная линия до фронта была километров четыреста. Караваны почти съедали самих себя по дороге, то есть съедали как фураж продовольственные грузы, которые везли.

Я под Урмией мало что сделал. Может быть, не сделал вредного. Сердце мое в этой стране было истерто так, как истирают жесткую дорогу мохнатые лапы верблюдов. Верблюды, как мне казалось тогда, идут неохотно, шаркая тяжелыми ногами. Звенят колокольчики. Идут верблюды, связанные шерстяными веревками, и несут свои грузы. Я себя чувствовал и верблюдом и дорогой.

Поехал домой. Армия уже отступала. Скатывалась с крутого склона Персии туда, к Кавказу. Поезда бежали так быстро, что скалы казались штрихованными.

Мы ехали мимо Баку. Нам выставляли заслоны из провизии, чтобы мы не входили в город. Мы ехали мимо Дагестана. Казаки из станицы выходили к поезду, прося помощи в междоусобной войне с горцами или продажи оружия.

У каждого человека есть мера горя, мера усталости, и если он наполнен горем, то его можно облить еще ведром горя — он большего не примет. Я потерял все свои мандаты и всех товарищей. Ехал на крыше поезда, завернувшись в газету. Так я приехал в Россию. Уже полегче. Можно говорить.

В Питере я встретился с Горьким и с друзьями по Опоязу.

Опояз после Октябрьской революции

Я вернулся с персидского фронта в начале декабря. Опояз после Октябрьской революции получил штамп, печать и был зарегистрирован как научное общество.

Изданием занимались Осип Брик и я.

В Институте истории искусств на Исаакиевской площади, в Институте живого слова рядом с Публичной библиотекой и частично в университете у нас было много учеников. Мы теперь работали более академично, не встречая никаких административных препятствий и все время споря об основах литературного творчества. Спор обострял все время я, пытаюсь решать общие вопросы, перекидывая мосты от одного факта к другому, пропуская главное, утверждая неверное. Этот период закончился через два-три года переходом руководства к группе «Леф», то есть главным образом к Маяковскому.

У «Лефа» была горячая страсть — желание принять участие в создании новой жизни.

Странным было то, что журнал, во главе которого стоял Маяковский, пытался отрицать значение искусства и в частности поэзии.

В журнале печатались Маяковский, Асеев, Пастернак, Третьяков, Кирсанов и другие известные поэты, но журнал отрицал поэзию, живопись, а выдвигал значение газеты и текстильного рисунка.

Журнал, отрицающий искусство, печатал не только стихи, но и статьи о поэзии, был связан с Мейерхольдом, Эйзенштейном и новой архитектурой.

Связан был «Леф» и с Опоязом, вся работа которого посвящалась искусству.

Одним из старых опоязовцев был Лев Якубинский. Я не лингвист и не берусь проследить научную работу Якубинского, и я сам был связан с ним только несколько лет, которые прошли в высоком вдохновении.

Лев Петрович был не только любимым учеником Бодуэна, но и человеком, который хотел преодолеть эмпиризм старого ученого. Якубинский стремился по-

вять речь как части жизни, он шел к обобщениям и пришел нелегким трудом к марксизму.

Лев Петрович в Опоязе пытался разграничить язык в его разных функциях, доказывая, что звуковая сторона «языка поэзии» организована иначе, чем у языка в его поэтической функции.

В «Поэтике», изданной Опоязом в 1919 году, Якубинский формулировал свои мысли так: «...в стихотворном языковом мышлении звуки вплывают в светлое поле сознания; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое, в свою очередь, влечет установление известной зависимости между «содержанием» стихотворения и его звуками; последнему способствуют также выразительные движения органов речи».

Это заключение пересматривало и отношение к артикуляции поэтического слова. Лев Петрович приводил здесь целый ряд примеров из разных языков и разных поэтик. Одной из самых интересных работ его был анализ высказываний Гоголя о малорусских песнях.

Лев Петрович рано отошел от Опояза, он долго работал с академиком Марром, читал основные курсы по языкознанию в Ленинграде, потом разочаровался в марризме, решив строить марксистское языкознание, и провел тяжелую борьбу: его долго не печатали.

Он пережил блокаду Ленинграда, заболел боязнью пространства и умер в депрессии. Работы его не издавались пятнадцать лет. Изданы они недавно и снабжены комментариями, в которых многое объявлено устаревшим.

С Борисом Михайловичем Эйхенбаумом встретился я более пятидесяти лет тому назад в Саперном переулке.

Этот красивый и элегантный приват-доцент не знал тогда, какая трудная жизнь у него будет.

Много мы пережили вместе. Многое он додумал ясно. Многое я для него спутал. Он написал работу о «Шинели» Гоголя и показал в ней смысловую нагрузку сказа.

Борис Михайлович говорил, что «...основа гоголевского текста — сказ, что текст его складывается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, но просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить — слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя значимой независимо от логического или вещественного значения».

Не надо забывать, что я цитирую, так сказать, выводы, а у Эйхенбаума самое важное — систематизация материала, который не только подводит к выводам, но и позволяет исправить вывод. Значимость языковой формы сказа чрезвычайно велика, интерес к ней у Эйхенбаума, может быть, поддерживался тем, что советские прозаики первых лет создания советской прозы увлекались сказом; повествование велось в тогдашних повестях от характерного рассказчика, и способ выражений во многом определял сюжет: писатель высказывал себя, передавая способ мышления героя, который выступал как бы свидетелем на собственном процессе.

Работа Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» была напечатана в 1919 году и выяснила по-своему многое в стилистике Гоголя и, вероятно, в построении многих произведений литературы гоголевского периода. Эту работу нельзя вынуть из советского литературоведения, и если перейти к необыкновенно значительным работам академика В. Виноградова, то необходимо, с моей точки зрения, указать, что они не только хронологически появились позднее работы Эйхенбаума, но и связаны с нею способом анализа. Но в работе Эйхенбаума за сказом нечеток герой, звуковые сигналы и все звуковое построение в целом перестает выражать сущность человека и его отношение к окружающему. Между тем способ выражения Акакия Акакиевича —

это не самоцель и не замена сюжета, это языковое средство сюжета.

Человек раздавлен до бормотания, он перестает мыслить, причем этот сказ обновлен периодическим появлением высокой авторской речи, автор все время присутствует в произведении, сохраняя для читателя, так сказать, сюжетное отношение к сказу, сохраняя способ анализа сказа.

У Эйхенбаума титулярный советник Акакий Акакиевич заключен в сказе, как в Петропавловской крепости.

Между тем титулярный советник Акакий Акакиевич перед смертью изменяет манеру выражений, он «выражается» — бранится. Правда, Гоголь только упоминает об этом, но процитировать Акакия Акакиевича не позволила бы николаевская цензура. Молодая и запальчивая работа Эйхенбаума шире своего задания и научила нас всех анализу, потому что в ней выводы не привносились извне, а рождались в анализе; если выводы часто оказывались ошибочными, то анализ помогает читателю проверить и отделить правильное от неправильного.

Разбив путь стрелы на бесконечно малые отрезки, мы можем иллюзорно доказывать, что в каждом таком моменте стрела может находиться только в одном месте, и тем пытаться доказывать, что стрела вообще не движется, так как движение — это переход с одного места на другое. Разбив произведение на стилистические замкнутости, можно доказывать, что произведение никуда не идет, но это неверно.

Сюжет «Шинели» с самого начала состоит не только в показе раздавленного человека путем имитации его сказа, но в восстании раздавленного человека.

Самый ранний из рукописных набросков «Шинели» называется: «Повесть о чиновнике, крадущем шинели». Это запись 1839 года. С этого вещь начинается, для этого она и написана.

Переход от забитости к агрессии, направленной на богатых, на чиновно-знатных,— это и есть сюжетное противоречие.

Точно так же в «Бедных людях» Достоевского изменяется Макар Девушкин и изменяется его стиль. Он сам пишет в письме: «А то у меня и слог теперь формируется».

Борис Михайлович начал чрезвычайно интересную работу, увидел то, чего раньше не видели, но благодаря ошибкам Опояза неверно положил свое наблюдение на карту.

Дело не было доведено до своего отрицания, то есть до нового утверждения единства формы и содержания.

Из анализов ошибок человека самое горькое, когда видишь не только то, что неверно шел, но и то, как не дошел.

Я не дошел потому, что неверно определял отношение к миру, и то, что было нам дано временем, молодостью и талантом прямо в руки, недовершено в силу философских ошибок.

Мы хоронили Бориса Михайловича Эйхенбаума на дальнем кладбище Выборгской стороны среди голых берез, на которых сидели озабоченные наступлением зимы вороны.

Я вспомнил, глядя на них, место из «Слова о полку Игореве»: «Ту рать птицы покрыли крыльями, а звери подлизали кровь».

Так сказано о поражении.

Мы виноваты в том, что на пути своем заблудились.

Будут новые сражения, и советское литературоведение овладеет сущностью искусства не до круга горизонта, а до завершения познания.

Пишу не о смертных, не о поражениях, не о боли, а о завтрашних победах молодых.

Борис Михайлович пошел дальше своей молодой работы, переступил через нее и научился ее отрицать. Он был человеком поиска и великого, не затемненного пристрастиями внимания.

Он научил нас новому восприятию творчества молодого Толстого, показал, что значил для эволюции Толстого Белинский и как Лермонтов связал время декабристов с мыслями первых социалистов-утопистов о переустройстве общества.

Он умел читать слова и молчанье.

Он как будто снял звук с движущихся, но безмолвных губ героев иного времени. Выдержал работу, споры, голод блокады, смерть близких, работал и тогда, когда губы его шевелились уже беззвучно.

Жизнь Бориса Михайловича Эйхенбаума героична.

Мне рассказывал профессор Г. Макогоненко, как в дни, когда фашисты собирались вторгнуться в Ленинград и назначили место для торжественного заседания и, говорят, печатали билеты, умирающий от голода Эйхенбаум попросил, чтобы его привели в Радиоцентр. Он говорил в эфир о русской культуре и о ничтожестве насилия, о силе и неизбежном торжестве новой русской культуры.

Прощай, друг! Прости меня, друг! О многом мы думали вместе, многим я нагрузил твою жизнь. Говорю с тобой, как с живым. Сорокапятилетняя дружба не умерла.

Ходил я влево и вправо: изрыскал поля. Ходил и вверх и вниз, истоптал косогоры, сбил каблуки.

Походка перестала быть легкой; икры болят; поглубели вены, инеем покрылась аорта, исстучалось, выгорело сердце.

Как деревья, оставшиеся в прорубленном лесу, видели мы друг друга далеко.

Падают деревья, шумят хвоей, прощаются друг с другом поклоном, в последний раз видят недостигнутый горизонт. Жаль друга и себя.

Ты был похож на железного, нержавеющей кузнечика среди побелевшей, поседевшей морозной травы.

Но все проходит, даже железо ломается.

Борис Михайлович Эйхенбаум умер 24 ноября 1959 года — советский профессор, труженик, не веривший в усталость.

По коридору университета ходил худой румяный студент с маленькими бачками. Он писал стихи, в которых подражал Державину, но не решался их читать.

Тынянов любил архаистов — не только загадочного

и всеми признанного Грибоедова, но и осмеянного, любимого Пушкиным, забытого революционера Кюхельбекера.

Теоретические работы Юрия Николаевича Тынянова почти тридцать лет не переиздавались и переиздаются только сейчас; до этого не было ни признания, ни спора с ними.

Наш подход к литературе был не целен, был условен; жажда передать в книге свое целостное ощущение о писателе привела Тынянова в литературу. Произошло это так: он долго собирался написать о Кюхельбекере, изучал его, ласково к нему относился, доставал о нем документы. В это время он перешел на работу в Гослитиздат на Невский проспект в бывший дом Зингера.

Хвастливый фабрикант швейных машин поставил на углу Невского и Екатерининского канала большой, облицованный камнем дом, на углу которого стояла фигура, охватившая глобус, что изображало могущество фирмы.

Здесь начал работать Юрий Тынянов после работы переводчиком в Коминтерне. На службе в издательстве ему не везло — его использовали как корректора. Трудно было носить корректуры по лестнице, потому что дом многоэтажный. Однажды Юрий Николаевич взял не корректуру, а свою рукопись, уже перепечатанную, и отнес заведующему издательством — по-моему, его фамилия была Альперс. Заведующий, не раскрывая рукописи, ласково посмотрел на служащего и сказал:

— Юрий Николаевич, мы вас очень любим, но вы себе не можете представить, как трудно написать художественное произведение. Вы не огорчайтесь, корректура — нужное дело, но мы вам найдем другую работу.

Рукопись осталась на столе. Юрий Николаевич ее взял.

В это время существовало общество Кубуч — комиссия по улучшению быта учащихся. У нее был свой магазин, в котором торговали карандашами, бумагой, книгами. По уставу, Кубуч имел право издавать книги, но не издавал.

Корней Иванович Чуковский изредка встречался с Тыняновым. Он посмотрел рукопись и понес в Кубуч, дав деньги Тынянову, что было своевременно.

Вот как появилась на свет книга «Кюхля», которая после этого вышла в бесчисленном количестве изданий.

Юрий Тынянов, сделавшись беллетристом, написал несколько книг — и среди них «Смерть Вазир-Мухтара» и прекрасный рассказ «Подпоручик Киж».

Он умер, не докончив романа о Пушкине.

Когда-то Гоголь сказал, что Пушкин — это русский человек в его развитии — в каком он, может быть, явится через двести лет.

Люди революции, таким образом, современники Пушкина.

Они хотели понять своего предводителя и собрата.

О веселом имени Пушкина говорил свою последнюю речь Александр Блок.

О Пушкине мы много раз говорили втроем — Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум и я.

Любимый женщинами, любимый друзьями, ненавидимый царем, умеющий работать, смелый, ироничный, умеющий отказываться от сегодняшнего дня для завтрашнего, умеющий любить не только себя и то, что он сам сделал, Пушкин был нашим идеалом.

Юрий Тынянов романа не дописал: помешала болезнь. Я приходил к Тынянову, когда он умирал. Он не сразу узнавал меня, потом изменялись глаза, на лице появлялась улыбка. Он не мог сразу разговаривать. Он перечел мне поэмы Пушкина, а потом мы говорили о теории. Вернемся же к теории. Юрий Тынянов был рыцарем советского литературоведения.

Как историк литературы Юрий Николаевич сделал много; что он по своей специальности не дописал, без него не дописано.

В книге «Архаисты и новаторы» он поставил вопрос об изменении значения литературной формы, о разном использовании ее для разных идеологий. Тем самым он как бы опровергал формализм, который шел по следам «литературного приема».

Нельзя, исследуя значение литературных направлений, идти за сходством литературной формы. Диалектика истории переключает эти формы.

Жалко книг не написанных, а только законспектированных. Но жизнь была с пропусками, которые приходится нагонять. Мы многого не дописали, многое написали неверно, от многого неверно отказались. Сейчас я думаю, прочитав мнение Шоу о Толстом и статьи Брехта о драматургии, что мысли мои об острашении, в частности в приложении к Толстому, были правильны, но неправильно обобщены.

Острашение — это показ предмета вне ряда привычного, рассказ о явлении новыми словами, привлеченными из другого круга к нему отношений.

Толстой описывал жизнь своего круга — дворянского, помещичьего, вводя отношения патриархального крестьянина, который не знает значений слов и явлений и спорит с законностью того, что в старой литературе привычно.

Толстой не разгадывается как святой человек, который ушел из своей среды, не разгадывается как помещик, он разгадан Лениным как человек, который выразил революцию — слом отношений. Поэтому Толстому понадобилось оглянуться в мире, как оглядывается человек пробудившийся.

Старая жизнь показалась ему сном.

Мои современники на Западе хотят уйти от пробуждения в сон, в его нелогичность, а я виновен в том, что не поместил чертежи искусства на карту мировой истории. Шоу превосходно анализирует обновление сцены у гроба Ивана Ильича, и гроб, приставленный к стенке, и пуф, на котором сидит гость. В этой статье — «Толстой — трагик или комедиограф?» — Шоу, анализируя приемы романиста, говорит: «Толстой может открыть душу штопором». «Он касается своим пером прихожей, кухни, коврика у входа и туалетных столиков наверху, и они теряют свой блеск...»

Шоу видит Толстого в истории. Он говорил не только о ломке мировоззрения Толстого, о толстовских проектах переустройства мира, но и договаривал, что это

проблема, «разрешение которой, как обнаружил Ленин, наталкивается на злобное сопротивление».

Признаю себя целиком виновным в том, что не понял, живя в СССР, того, что понял в 1921 году Б. Шоу в Англии, не понял «проблему социального переустройства». За деревьями я не увидел леса. Увидать было можно, мне приходилось видеть людей, умевших отрываться от прошлого. Таким был Евгений Дмитриевич Поливанов. Родственник Лобачевского, человек до революции консервативных взглядов, он изменился в революции.

В молодости своей он считал для себя все возможным. Однажды он положил руку на рельсы под идущий поезд: целью было — превзойти Колю Красоткина из «Братьев Карамазовых» — тот мальчик только лег между рельсами.

Евгений Дмитриевич не отдернул руку, колесо ее отрезало, мальчики разбежались. Поливанов встал, взял отрезанную руку за пальцы и пошел с ней. Он мне рассказывал, как с ужасом, нахлестывая лошадей, разъезжались от него извозчики.

Случай этот произвел впечатление на Поливанова, он на некоторое время утих, начал хорошо учиться, кончил гимназию, стал постоянным посетителем лекций Бодуэна де Куртенэ. Евгений Дмитриевич рассказывал мне потом, что на одной из противоречивых, блестящих и сбивчивых лекций Бодуэна он задремал и, проснувшись через секунду, понял что-то самое главное для себя.

Что для него оказалось самым главным, он мне не сказал, но я видел, как легко он работал.

После революции он стал большевиком и поссорился на этом с либеральной профессурой. Ходил по льду на Кронштадт, спорил с Марром во имя марксизма.

Кроме людей, которые печатались в Опоязе, много в нем значили люди, не дававшие рукописей для печати и только говорившие на собраниях. Говорил о стихе и объяснял теории Бодуэна бородатый (он, вероятно, и мальчиком носил бороду) Сергей Бернштейн, человек великой точности. Неудовлетворенность стары-

ми работами по фонетике привела его к тому, что он не смог доработать книгу по стилю. Бернштейн говорил, что он не может сдать книгу, пока не выяснит все вопросы до конца, не выяснит все отношения с уже напечатанными книгами. Мне кажется, что в этом он ошибся: можно написать ботанику, но нельзя написать книгу под названием «Истинная и последняя правда о цветах».

Сергей Бонди занимался стихом, читал лекции. Он давно отошел от идей Опояза, но хочет написать не просто вдохновенную книгу, передающую точные знания о науке стиховедения, а книгу, достойную времени, вобравшую опыт эпохи. Это хорошо бы сделать, но хорошо и жить, как дерево, сменяя листья. Даже вечнозеленые деревья где-нибудь на родине Горация неслышно сменяют и обновляют листья.

Худой, рано состарившийся человек, Борис Васильевич Казанский представлял в нашем обществе традиции классической филологии, сейчас он пришел к изучению хетского языка, не переставая работать над античной трагедией.

В первом номере журнала «Леф» в 1924 году Борис Васильевич напечатал работу «Речь Ленина» (опыт риторического анализа). Он показал значение повторений в великих речах Владимира Ильича, исчерпывающие его обобщения, усиление наглядности метафоры, работу с синонимами и морфологическими вариантами и общее движение к крайнему реализму и прямоте сознания.

Надежда Константиновна Крупская так упомянула об этой статье в книге «Воспоминания о Ленине»: «Одно время, — рассказывал другой раз Владимир Ильич, — я очень увлекался латынью». «Латынью?» — удивилась я. «Да, только стало мешать другим занятиям, бросил». Недавно только читая «Леф», где разбирался стиль, строение речи Владимира Ильича, указывалось на сходство конструкции фразы у Владимира Ильича с конструкцией фраз римских ораторов, я поняла, почему мог увлекаться Владимир Ильич, изучая латинских писателей».

Что из нашей работы пригодится свободному человечеству? Если мало, то мы виноваты перед ним. Воздух революции был воздухом нашей молодости.

В то время ни наука, ни литература никаким образом не могли служить средствами карьеры. Мы родились в буржуазное время, но были освобождены бескорыстием революции, были подняты ее порывом и думали заново.

Мы собирались в те годы по разным квартирам, сжигали книги в плитах, чтобы согреться, засовывали ноги в духовку. Все равно было холодно, и все равно мы работали.

Стремилась мы не столько найти факт, другими не описанный, сколько выяснить взаимоотношения фактов.

Конечно, потом у нас появились привычки, ученики и шаблоны.

Запишем долг.

Буржуазные теоретики не одну только литературу рассматривали как саморазвитие идеи. Так же рассматривались история государственных форм, история права и т. д.

У Опояза смена литературных форм объяснялась устарелостью уже не переживаемой формы, ее автоматизацией.

По мнению тогдашних опоязовцев, новая форма бралась из старых, не канонических явлений искусства. Искусство заключалось в своеобразный волновод. Эта работа, отрывая форму от содержания, давала идеалистическую картину развития явления.

Но не нужно отождествлять практику Опояза с его теорией.

Опояз был рожден жизнью и в своих работах все время нарушал свои теории.

Опоязовцы брали определенный момент развития художественной формы и эту кривую с кривизной, обусловленной действительностью, превращали в прямую. Это было неправильно, тут можно вспомнить одно место из «Философских тетрадей» В. И. Ленина.

«Познание человека не есть (respectively не идет по) прямая линия, а кривая линия, бесконечно приближаю-

щаяся к ряду кругов, к спирали. Любой отрывок, обломок, кусочек этой кривой линии может быть превращен (односторонне превращен) в самостоятельную, целую, прямую линию, которая (если за деревьями не видеть леса) ведет тогда в болото, в поповщину (где ее *закрепляет* классовый интерес господствующих классов). Прямолинейность и односторонность, деревянность и окостенелость, субъективизм и субъективная слепота *voilà* гносеологические корни идеализма. А у поповщины (= философского идеализма), конечно, есть *гносеологические* корни, она не беспочвенна, она есть *пустоцвет*, бесспорно, но пустоцвет, растущий на живом дереве, живого, плодотворного, истинного, могучего, всесильного, объективного, абсолютного человеческого познания».

Многое из того, что сделано в Стране Советов в литературоведении в 20-е годы, стало частью современно советского литературоведения, будучи им переосмыслено потом. Были созданы элементы нового понимания ритма, звуковой стороны и сюжетной стороны литературного произведения.

Не нужно думать, что работа Опояза была прервана, так сказать, на ходу какими-нибудь административными распоряжениями.

Мы издавали книги в издательстве «Академия» при Институте истории искусств, начали писать монографии и учебники. Все шло очень легко и легко решалось, как будто бы найдена универсальная форма анализа. Но оказалось, что предметы в результате анализа становятся не более разнообразными, а более похожими друг на друга, то есть исследование не производится. Метод анализа исчерпал себя— тогда одни ушли в чистое языкознание, другие в текстологию, третьи в художественную прозу. Я начал заниматься кинематографией, профессора остались профессорами, Лев Петрович Якубинский занялся сперва албанским языком, потом общими вопросами литературоведения; я считаю, что, после того, как большинство из нас пришло к марксизму своим путем, мы должны были бы

вернуться к литературоведению, обновив свое знание и умение.

Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил, что в жизни правда, истина существует всегда, но вот жизни обычно не хватает.

Об Украине несколько слов

Очень красными выглядят при солнце капли крови на траве. Это понятно: красное и зеленое — дополнительные цвета, они дополняют друг друга.

Взорвался я в городе Херсоне во рву старой крепости. Приехал я в Херсон с горьковским письмом, которое служило мне вроде как пропуск. Все верили письму, написанному не на бланке, крупными буквами; в письме Горький спокойно просил помочь мне доехать до Херсона. Мне нужно было вывезти родных. В это самое время начал наступать Врангель: он хотел ударить нам в спину — мы воевали с Польшей.

В Херсоне войск не было. Я поступил в Красную Армию, ходил в деревянных сандалиях за Днепр на разведку, рвал ноги на срубленном камыше. Деревянные подошвы были прикреплены к ногам фитилями: была такая обувь — чуть скривишь ногу, и ступня выскакивает. Скользящая деревяшка — плохая подошва.

Было лето, за Днепром в брошенных садах поспевали абрикосы, падали с деревьев, лежали на земле расплющенные.

Днепр был пуст. Раз видали на нем врангелевский катер, потом его подбили у Тегинки: попали с первого выстрела из трехдюймовки. Белые на наш берег переходить не хотели: они пользовались рекой как защитой своего фланга.

У нас не было почти никакого оружия. Поставили трехдюймовку в Херсоне, задрав ее на деревянном станке, сделали из нее зенитку, стреляли по самолетам. Нужен был подрывной материал. Съездил в Николаев, привез какие-то снаряды — не то греческие, не то немецкие — не помню: они были не нужны, потому что

не подходили к нашему орудью. Мы их развинчивали, высыпали из них взрывчатку; бикфордов шнур добывали со старых ракет.

Развинчивал снаряды я — это надо было делать одному — спокойнее. Как-то мне надо было определить, что за материал я привез: попались мне цилиндрики длиною в карандаш, размером в початок кукурузы. Я думал, что это взрыватели — детонаторы, но для детонаторов они велики, и трудно ввести в них бикфордов шнур. Я вставил шнур, обмотав его бумажкой, зажег шнур, а курить я не умею.

Был самоуверен, потому что уже много раз делал с подрывным материалом разные технически недозванные вещи, а на этот раз мне раскинуло руки, подняло, перевернуло. Цилиндрик разорвался у меня в руке. Вот тут я увидел красное на зеленом. Там за лугом скакали лошади, казалось, что еще и времени не прошло и поднятая взрывом пыль не упала, и вдруг услышал свой визг: увидел ноги, развороченные взрывом, рубашка черна от крови, левая рука разбита, а правой я рву траву.

Пришли люди из нашей команды, меня подняли, достали телегу, привезли в госпиталь, вымыли, побрили тело, хотели ампутировать ногу, руку, потом пришел старый врач и сказал: «Куда вы торопитесь?» Я только видел, как трепещет на костях собственное тело — не дрожит, а трепещет, как будто кипит.

Лежал. Осколки нельзя было вынуть — их было слишком много. Они выходили потом сами. Идешь — начинает скрипеть белье: это осколок вышел. Его можно вынуть пальцем.

Прошло почти сорок лет. От этого множественного ранения — основных осколков было восемнадцать — остались черные пятнышки и левая рука немножко в запястье тоньше правой, и раны болят, когда меняется погода.

Но так у всех.

Вернулся в Петроград, потом болел желтухой, ходил желто-красный — это не цвет канарейки, тут красное переходит в оранжевое, а белки желтые. Желтуха

подавляет психику, при желтухе не хочется шутить и разговаривать.

Вот в это время я очень подружился с Горьким. Я рассказывал ему о медленно идущих поездах, о фронтах, которые внезапно образуются вокруг деревни, а потом распадаются, рассказывал о раненых, которые переплывают Днепр, а потом оказывается, что они не могут двигаться, о базарах. На базарах нитки продавались на аршин. Стаканы были из пивных бутылок, рубашки из мешковины.

Когда рассказываешь — успокаиваешься.

Первое время после этого ранения иногда просыпался, увидав красный свет среди ночи. Красно-пурпуровый. Потом это прошло. Я записал это потому, что многие случаи моей жизни служат доказательством, что книги того времени написаны не со спокойной последовательностью академических сочинений.

О квартире на Кронверкском проспекте, о гуманизме и о ненависти

В 1920 году Петербург был в блокаде, он был заперт с моря, отрезан с суши. Петроградские фабрики всегда работали на привозном угле: уголь или привозили на пароходах, как балласт, когда забирали из Петрограда лес и лен, или привозили по железной дороге.

Сейчас Петербург-Петроград был отрезан, только одна заводская труба дымила над ним: труба водокачки. Водопровод еще работал.

На окраинах ходили трамваи; вагоны переполнены. Сзади прицеплялись дети с санками, дети на коньках, иногда целыми поездами. Все это без смеха — они не катались — они ехали.

Водопроводы в домах замерзали: воду носили из подвалов ведрами. Лестницы обледенели.

Петроград переживал свою первую блокаду.

Маленьких железных печек-буржук еще не было, они только заводились, их сгибали из вывесок.

Мы топили всем: я сжег полки, скульптурный станок и книги без числа и меры.

Борис Эйхенбаум достал окопную печку, сидел перед ней, пересматривал журналы, вырывал из них самое нужное, остальное сжигал. Он не мог сжечь книгу, не прочитавши.

Я сжигал все. Если бы у меня были деревянные ноги и руки, я сжег бы и их в том году.

Маленькие деревянные дома пожирались большими каменными. Появились искусственные развалины. Мороз вгрызался в стены домов, промораживая их до обоев; люди спали одетыми. Сидели в комнатах в подпоясанных пальто.

Все имели одну судьбу, все переживалось полосами. Был месяц падающих лошадей, когда каждый день на каждой улице лежали умирающие лошади.

Был месяц сахара, когда во всех магазинах продавали только пакетики с ним. Были месяцы, когда ели картофельную шелуху, а осенью, во время наступления Юденича, все ели капусту.

Лошади умерли. Я не забуду скрипа и тоски полозьев санок, которые тащишь за собой.

Великий город жил душою многих, он не погас — так не гаснет под дождем и снегом разгоревшаяся угольная куча.

Из темных квартир, в которых еле светились ночники, собирались в театры, смотрели на сцену, ставили новые пьесы. Писатели писали, работали ученые.

Молодые литературоведы собирались по квартирам. Раз нам пришлось идти по стульям, потому что пол в первом этаже был залит лопнувшим водопроводом.

Город был пуст, казалось, что река булыжника подмыла берега домов — так расширились улицы. Город жил, горел красным огнем революции.

Этот город не стал провинциальным, он не был взят, потому что он растоплял своим жаром, сжигал своим огнем всех, на него идущих.

Картофель, морковка, которую приносили, как цветы, стихи и завтрашний день были священны.

Привет вам, друзья, с которыми я писал, с которыми я голодал, с которыми я ошибался.

Вспомним о Горьком, который плыл среди ледовитого океана этого города и организовывал...

Да, слово «организовать» и слово «мероприятие» родились на высоких горах и питают широкие реки.

Жизнь не продолжалась, нет, она рождалась заново, и то, что казалось невозможным, уже было возможным в чертеже и проекте.

Раз я зашел к одному большому инженеру-теоретику, начал говорить с ним об электрификации, он ответил мне:

— У нас нет даже карандашей и листа бумаги для первых набросков.

А потом он строил вместе со многими.

А потом электрификация была создана. А потом живете вы, мои современники, и видите то, что вы видите.

Вот в то время Алексей Максимович Горький собирал ученых, кормил их, создавал издательство «Всемирная литература». В это время расширялось понятие о человеческой культуре и создавались новые лаборатории.

Люди, собранные вместе и находящиеся в состоянии как будто невесомости, в это время были освобождены от мусора старого времени и знали и понимали то, чего не понимали прежде.

Трудно вспоминать адреса. Вот я хочу написать... «Квартира Горького находится на Кронверкском проспекте». Это полукруглый проспект, который идет по старым валам — веркам Петропавловской крепости, он изгибался когда-то от Невы к Неве. А сейчас, должен сказать, «квартира Горького находится на улице Горького», она теперь так называется.

Это второй дом от Каменноостровского. Каменноостровский потом назывался Улицей Красных Зорь, так назвал ее Блок, сейчас она Кировский проспект.

Дом Горького был третьим от угла. Первый дом — он был деревянный — сломан. Хорошо сломан. Ломали

его после революции мальчишки короткими дубинками. Разбирали очень толково. Растаскивали дом к себе по печкам. И Горький часто останавливался и с удовольствием смотрел на мальчишек, которые так хорошо, с такими слабыми силами, но так толково делают мужскую работу. Алексей Максимович обращал внимание, что дети не сняли лестницы, а пользуются лестницами для спуска бревен. И никого они не поранили, и никого не убили, и умели разбежаться, когда приходила милиция.

Улица теперь начинается сразу со второго дома. Первый дом достроен недавно. Третий — тот дом, в котором жил Горький, каменный, тяжелый, простоит еще долго. Низ был обработан, как делают в Скандинавии, откуда пришла мода в Петербург, диким камнем. Внизу магазины. После революции здесь был антикварный магазин друга Горького И. Н. Ракицкого. Магазин назывался «Веселый туземец» и замечателен был тем, что в него никто никогда не зашел. На окне стоял корабль с металлическими парусами, очень хорошо раскрашенный. У этого корабля останавливались дети и смотрели через стекло, но они тоже не заходили: корабль был слишком прекрасен для покупки, а других вещей в магазине не было. Сейчас арки магазинов забраны кирпичом и заштукатурены.

Ход к Горькому был по черной лестнице. Длинная кошачья лестница. Потом двери в теплую кухню, за ней холодные комнаты. Столовая с переносной печью. У печи железные трубы. Любил я смотреть на их малиновый недолгий накал. Топили печь разломанными ящичками, которые по паряду привозил какой-то человек по фамилии Раппопорт.

За столом сидит Горький. Во главе стола — Мария Федоровна Андреева, женщина уже не молодая, очень красивая. Перед ней чайник, самовар.

Остальные люди меняются. Я тут бывал часто. Приходила Лариса Рейснер с восторженными рассказами. Она потом говорила, что Мария Федоровна в ответ на ее восторги накрывала ее, как чайник, теплым футляром. Тогда чайники накрывали стегаными по-

крышками, имеющими форму курицы, чтобы чай лучше настоялся.

Позднее за столом появилась Мария Игнатьевна Будберг, женщина умная и тоже красивая. Сидела художница Ходасевич. И наезжал сын Горького, Максим Пешков.

Алексей Максимович жил в комнате с большим окном. По стенам — полки с книгами, очень низкие. Много книг по фольклору.

Алексей Максимович в старом пиджаке, забрызганном чернилами до локтей. Поверх пиджака — ватный китайский халат с широкими рукавами. На ногах теплые китайские туфли на многослойной подошве из промасленной бумаги. Он всегда по утрам писал. Писал крупными буквами, каждая буква отдельно, на больших страницах. Хороший почерк семнадцатого века. Сидит Алексей Максимович в китайском раскидном кресле. На полках стоит простой и тонкий китайский нефрит.

В комнатах Марии Федоровны вещи конца XIX века. Тоже много китайских вещей, но это другой Китай, тот, который любили дамы: выпуклая резная слоновая кость на черном лаке.

У Ракицкого огромная комната. В ней шкаф петровских времен с неровными стеклами того же времени, финифтяные слоны бирманского происхождения, каждый слон величиной в большую овчарку, и какие-то черепа, вероятно сиамские, с вложенными в них изукрашенными трехгранными кинжалами — много финифти. На стенах картины самого Ракицкого, написаны они цветными лаками и изображают тропики с обезьянами. Иван Николаевич, безусый, безбородый сорокалетний человек, лежит на большом диване, покрытом истертой оленьей дохой. Кроме дохи, в комнате, по-моему, никаких других согревательных приборов нет.

Алексей Максимович Горький в первые годы революции жил трудно и напряженно.

В 1920 году к Горькому из Якутска пришла старая

его знакомая по Капри Наташа Семенова и сразу заболела сыпным тифом.

Я видел ее у Горького после выздоровления — она стала похожа на худенького мальчика. Домашнее прозвище ее было Ходя. Семенова была наполовину монголка и хорошо говорила по-китайски.

В доме почти все имели прозвища, Алексея Максимовича звали Дукой, Ходасевич — Купчихой, Ракицкого — Соловьем.

Семенова даже не пришла в Петербург, она приползла.

Шла гражданская война, деревянные мосты через реки сгорели, железные были взорваны, но так как рельсы остались свинченными, то рельсовые плети с обгорелыми остатками шпал висели над реками. Такими ненадежными путями ползла Семенова с Дальнего Востока в Петербург, неся с собой образцы руд.

Ее муж — давний знакомый Горького — просил помощи для ламутов Верхоянского хребта. Они после большого падежа оленей голодали. Алексей Максимович помогал, как мог, рассматривал образцы свинцовой руды, которые принесла с собой Семенова, и сам в письме просил у Алексея Александровича Семенова, чтобы тот достал для петербургских ученых побольше шкур, потому что в Петербурге очень холодно.

Семеновых давно нет. Я вспомнил о Наташе, когда прочел в № 11 «Нового мира» (1960 г.) перепечатку статьи Алексея Максимовича «О единице».

«Единицы» в доме Горького бывали самые разные. Обычные единицы оказывались крупными, удивляли неожиданностью своего облика и интересов.

В доме всегда было много самого разнообразного народа.

Приезжал спокойный, белокурый, сильный, умный, пытающийся ни на что не удивляться Уэллс с молодым сыном-химиком. Он разговаривал с Горьким через Марию Игнатьевну — переводчицу — и по мере разговора становился все серьезнее, печальнее и взволнованнее, все более удивляясь.

Сюда приходил иногда Шаляпин.

Я никогда не видел такой красивой человеческой головы: она была тонко вырезана, как будто это была работа замечательного скрипичного мастера. Точно вырезанные ноздри, спокойный, точно обрисованный рот.

Шаляпин был весь как будто уже сделан искусством, даже переходы от шеи к затылку и от затылка к темени были законченны и умны.

Впоследствии я видал Шаляпина у Горького в Берлине. Он говорил, прося помочь вернуться на родину:

— Я должен вернуться в Россию, там, в Мариинском театре, в оркестре, сидит музыкант с треугольником — на треугольнике играет: так он тоже Шаляпин, только меньше получает. Я там и перед пожарными не могу плохо петь.

И не поехал. Одно дело хотеть, другое — решиться.

На Кронверкском проспекте видал Шаляпина в разговоре с питерскими большевиками, он с ними был человеком одной эпохи и одной масти.

Шаляпин не часто, но спокойно и хорошо рассказывал.

В доме Горького поющим я его видел один раз. Пришел актер Борисов, сказал, что у него умер сын, у Горького в этот день был гармонист Дымша. До поздней ночи пели под гармонь Шаляпин и Борисов.

Вот тогда я услышал Шаляпина поющим и рассказывающим.

Алексей Максимович думал, рассказывая. Для него рассказ был способом уточнять мысль. Он возвращался с заседания издательства «Всемирная литература» и передавал спор сухощавого, надменного Акима Волынского со спокойно-печальным Александром Блоком. Спор шел о новом гуманизме, о крушении старого гуманизма.

Горький говорил тогда о Блоке со строгим восторгом.

Любил рассказывать про старую литературу, которую знал превосходно. Знал ее ожидания, ее непрощедшее умение и бесконечную требовательность. Не любил ее аскетизма.

«У Флобера мадам Бовари — жена недоучившегося врача, посмотрите, какую мессу служит она своей любовью, а вот красавица Анна Каренина и красивый Вронский живут в Италии, а Толстой не позволяет им даже пройти лунной ночью по Риму, не позволяет нам увидеть, как им было хорошо. Старик в железных очках все вычеркивал».

Алексей Максимович, низко нагнувшись над столом, так, как нагибаются старые близорукие люди, показывал, как вычеркивал Лев Николаевич Толстой.

Ему казалось, что Толстой утаивает любовь в ненависть.

Может быть, моя мысль не ясна.

Но очень ясные мысли — это иногда привычные мысли, которые уже додуманы, а процесс мышления, как известно, всегда продолжается.

Алексей Максимович восхищался Львом Толстым, но он видел, как Лев Толстой сам от себя утаивает свое восторженное отношение к жизни во имя религии.

Крестьянин, богобоязненный, поминающий бога, ходящий в церковь, держащий в троицын день в руках, в грубых руках вянущую цветущую черемуху, верит не только в бога.

Он любит жизнь, строит на красивых местах, любит свою жену, восхищается быстрой лошадей, человеческой силой и рассказывает озорные сказки.

Толстой любит Анну Каренину, а не только жалеет ее, он восхищается в «Утре помещика» ямщиком, который ездит по далеким дорогам, завидует ему. Он восхищается упорной храбростью Хаджи-Мурата.

Нужно любить жизнь каждый момент. Надо, как говорил Блок, приветствовать новое «звоном щита».

Приветствовать участием в бою, помощью новому.

Сам Алексей Максимович был рыцарем немедленной справедливости.

Рыцари не всегда правы; рыцарские доспехи — костюм тяжелый, стирающий платье и связывающий движения. Но я видал Горького в его настоящей любви, непрестанной влюбленности в литературу и справедливость. Он любил литературу и не мог ею насы-

титься, как молодой любовник. Ему нужна была индийская, монгольская, китайская, голландская и всякая другая литература.

Между тем жизнь физически была этого жадного к ней человека. Сам он был сильно искалечен: у него были сломаны ребра. Есть рассказ — «Вывод»: мужик припряг изменившую ему жену к лошади. Голая молодая женщина, почти девочка, исхлестанная кнутом, бежит рядом с оглоблей. Мужик, стоя на телеге, бьет и по коню и по женщине.

Горький тогда дрался один с толпой, его избили и бросили в канаву. Он об этом не записал в рассказе.

Выжил. Ребра срослись. Боль осталась.

Проходим раз по Александровскому парку: почти все клумбы затоптаны, кроме одной строчки крупно цветущих гиацинтов. Непостриженная трава росла кочьями, деревья шумели, как будто сговариваясь переселиться куда-нибудь за город.

Шел солдат в шинели внакидку, в незашнурованных ботинках. Рядом с ним женщина. Как она была одета, уже не помню.

Алексей Максимович, как всегда, был в длинном прямом черном пальто; шляпа тоже черная с прямыми плоскими полями.

Солдат ударил женщину. Она закричала и побежала, всхлипывая. Алексей Максимович тоже побежал через истоптанную клумбу.

Солдат, встретив его длинным традиционным ругательством, замахнулся.

Горький присел, развернулся с такой быстротой, что полы тяжелого пальто раздулись, и не распрямляя колен, с разворота ударил солдата длинной рукой в челюсть снизу.

Солдат упал, не вскрикнув.

Женщина закричала коротко. Алексей Максимович присел над солдатом.

Он сидел на корточках над поверженным противником и смотрел на него снисходительно, опытно и печально. Потом наставительно произнес, тронув рукой губы лежащего:

— Тоже дерешься! Разве так дерутся?! Хочешь драться, возьми хоть фуражку в зубы — лицо закрыто: зубы будут целы.

Обернулся к женщине:

— Забирайте вашего кавалера. Только пускай не дерется, чтобы его не постигла немедленная справедливость.

Он встал и пошел, рассказывая, как дрались на льду и как кто дрался; объяснял, почему для такого дела лучше всего надеть валенки.

Ему нужно было немедленно реагировать, нужна была именно немедленная справедливость. Он хотел увидеть страшный суд, но быстрый и такой, на котором у ангелов были бы хорошо начищенные трубы.

Он ждал революцию, как любовь, которая будет защищать всех. Она принесла и ненависть. Горький еще не знал, что и сам умеет ненавидеть.

Петербург 1919—1920 годов. Начало лета

Иду с Александром Блоком. Белая ночь изменяет лица. У Блока лицо порозовело, глаза посерели. Кругом белая ночь, она делает Петербург ясным.

Никогда не слышал Блока громко говорящим. Казалось, что он, стараясь не испугать, читает о будущих днях, читает для других, сам не удивляясь разгаданному будущему, принимая его.

Таким голосом он перед войной прочел поэму о Петербурге эпохи конца империи — поэму «Возмездие».

Не знаю, упоминал ли я или не упоминал о разговоре с Блоком, если упоминал, то повторяю. Дерево повторяет рисунки колец в стволе и чередование суцьев деревьев. Ель — вся повторение одной ритмической формулы.

Как трудно уйти от себя, от своих. Нелегко найти новые слова, трудно договаривать их.

Мы говорим об уходе Л. Толстого из Ясной Поляны. Там было много шорохов, шепотов, люди отбирали друг от друга толстовские дневники, делали выписки.

Как трудно было самому Толстому уйти из Ясной Поляны, из парка, который насадил дед, а он досаживал. Уйти от яблонь, от реки Воронки. Представьте, что столетний дуб ночью получил сознание и увидел, что его окружает чапыжник, изгрызенный коровами, лес, уродливо растущий; надо уйти, надо вырвать из земли корень за корнем, даже оставив в земле часть самого себя.

Будет новое, но трудно уйти оттуда, где было все: мать, которую почти не помнишь, отец, ученики, упреки, долги, кони, овраги, любовь. Оторваться от корня трудно.

Все думаешь, как бы остаться со своими.

Александр Блок записал 28 мая 1917 года о первом голосовании: «Я думал много и опустил в урну список № 3 (с.-р. с меньшевиками). Узнав об этом, швейцар остался доволен. Кажется, и я поступил справедливо. Жить — так жить». Это путь благоразумия.

Блок шел быстрее других и видел прошлое зорко и свежо. Скоро в нем «проснулось главное». Главное — это разрыв с прошлым. Так он написал в неотправленном письме к Зинаиде Гиппиус. Проснувшись, он стал одиноким.

Блок много раз узнавал вдохновение и не боялся его. Он любил Горького и еще во время войны защищал «Летопись» в спорах с Гиппиус. В издательстве «Всемирная литература» он говорил во время заседания о смерти гуманизма — старого гуманизма либералов.

Это было через год — 26 марта 1918 года. Мне об этом рассказывал Горький: Блок как будто перешагнул через иронию Гейне, потому что узнал другое — негодование революции.

Он остался почти один. В Тенишевском зале адвокат Гизетти и толпа называли Есенина, Блока и Белого «изменниками». «Не подают руки». До конца поэмы «Двенадцать» осталось несколько дней. Чапыжник оставлен, но люди не знали России, не видели ее. Мир не подписан, германские войска наступают. Сможет ли Европа победить революционную Россию? Ка-

кое место занимает русская революция в конце тысячелетия? Что же будет в Азии, в Африке, как сговорятся народы?

Александр Блок, ученик романтиков, человек, влюбленный в Рим и в Италию, знал, что не одни немцы — враги, он писал 11 января: «Артачься, Англия и Франция! Мы свою историческую миссию выполним. Если вы хоть «демократическим миром» не смаете позора вашего военного патриотизма, если нашу революцию погубите, значит, вы не арийцы больше».

Вместо европеизма и идеи близкого окружения появилась идея человечества. Блок пишет Западу:

Вы сотни лет глядели на Восток,
Копя и плавая наши перла,
И вы, глумясь, считали только срок,
Когда наставить пушек жерла.

Революция была и осталась молодой. Терпение революции бесконечно, потому что она наследница всего труда человечества.

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира —
В последний раз — на светлый братский пир
Сзывает варварская лира.

Не помню, о чем говорили в ту белую ночь. Взял книги Блока, вспомнил многое из того, что слышал, а что говорил сам, не помню.

Петербург белой ночью свеж и тепел, ясен и не сумрачен, он не имеет теней, но объемен. Течет холодная в гранях ряби река. Толстые розовые граниты ограды набережной теплы. По крутому куполу Исаакиевского собора медленно передвигается матово-золотая долька сверкания. Ее движение замечаешь, когда снова посмотришь в ту сторону. Небо сине-розовое, с облаками, уже забытыми боль, но не отмывшими кровь.

Ходили долго по Петербургу, были у арки Новой Голландии — она перекинулась над розовеющей водой нежным отражением.

Возвращались к Неве. Опять матовое сверкание купола Исаакиевского собора и резкие грани шпиля Петропавловского собора.

Не проходила ночь, не наступало утро. Заря смеяла зарю, как будто в мире наступило бессмертие.

Блок говорил медленно, потом спросил меня:

— Почему вы все понимаете?

Еще раз скажу: не помню, о чем говорил. Если понимал что-нибудь, то зрелость времени, его наполненность. Но понимал мало.

Я нехотя оставался тогда в весне Февральской революции, не имея сил уйти от своей лесной опушки.

Время смерти Александра Блока

Город голодал. Сын Алексея Максимовича, Максим Пешков, привозил с юга эшелоны продовольствия для петроградских рабочих — то немного, что можно было достать. Привозил даже овес и конские головы. Снабжение шло неравномерно, бедственно. Сейчас вспоминаешь, что об этом думали как о мелком и даже записывали мало.

Кончалась долгая зима. Оттаивали дома. Сперва на серебристых стенах появлялись редкие темные заплатки. Редкие. Отмерзали те немногие комнаты, которые топили.

Александровская колонна стояла серебряной вся до ангела.

Кончалась долгая зима.

Я жил в Доме искусств на углу Невского, Мойки и Морской. Огромный дом когда-то принадлежал фруктовщику Елисееву, владельцу самых больших гастрономических магазинов по всей стране. Странная многоэтажная квартира. Жил в спальне Елисеева. Проход в нее через огромную уборную Елисеева в четыре окна, с душами, с цандеровским неподвижным велосипедом, который должен был спасти фруктовщика от полноты, и какими-то фонтанами, назначение которых было утрачено.

Было холодно, очень холодно. Горела маленькая жестяная печка с длинными железными трубами, проведенными в огромную угловую печь. Ту печь натопить было нечем, и на ней мерзли изображенные на изразцах желтые глухари.

Свои печки люди Дома искусств топили документами, взятыми из заброшенного банка. Банк весь шуршал. Все полы были засыпаны восковками, разного рода банковскими документами, назначения которых я не понимал, и плотными пропарафиненными коробками для документов: они лучше всего горели.

Хуже с дровами; дрова сырые, и при топке происходила сухая перегонка: смола скапливалась в трубах и капала с колена труб черными слезами, горькими и жгучими, без метафоры.

О тех днях писала взбалмошную книгу тогда еще совсем не старая Ольга Дмитриевна Форш. Писал Александр Грин; вещь его называлась «Крысолов». Вещь Ольги Дмитриевны — «Сумасшедший корабль». Все герои «Сумасшедшего корабля», как говорили в 30-х годах прошлого столетия, — личности, взятые с натуры.

Блок жил отдельно. Может быть, ему было бы легче с людьми даже на нашем «сумасшедшем корабле», потому что мы плыли, разговаривая, мы были молоды.

Мы принимали за весну каждый ветер с юга. Потом все же пришла весна. Запахло морем.

Только любовь отмечает жизнь. Мы живем в ней, не пропуская страниц.

Помню, как-то Маяковский пришел в «Привал комедиантов» с Лилей Брик. Она ушла с ним. Потом Маяковский вернулся, торопясь.

— Она забыла сумочку, — сказал он, отыскав маленькую черную сумочку на стуле.

Через столик сидела Лариса Михайловна Рейснер, молодая, красивая. Она посмотрела на Маяковского печально.

— Вы вот нашли свою сумочку и будете теперь ее таскать за человеком всю жизнь.

— Я, Лариса Михайловна, — ответил поэт (а может

быть, он сказал Лариса), — эту сумочку могу в зубах носить. В любви обиды нет.

Блок жил трудно, обижаясь на многое — нелюбимое. Жизнь уходила на срыв, посвящения стихов не сливались, и люди больше любили знаменитость поэта, прекрасного собой, чем самого поэта. Поэт был очень одинок и в своей квартире, которая представляла бедную, скромно обставленную часть не очень богатой квартиры тестя — великого химика Дмитрия Менделеева.

Так с чего я начал вспоминать? Воспоминания ведь не раскатываются, как рулон, они идут клочками. Я их потом переклеиваю, стараюсь, чтобы все было подряд, чтобы читать было полегче. Но времени прошло много, и жизнь износилась на сгибах и распалась частично.

Женщина, которую любил Маяковский, попросила, чтобы он принес книгу Блока с автографом. Не знаю, где сейчас этот автограф. Блок охотно написал автограф на книге «Седое утро». Маяковский взял книгу и собрался уходить. Стояли друг против друга двое, очень хорошо знающих друг друга, готовых друг для друга на жертву.

— Может быть, мы поговорим, если уж вы пришли? — сказал Александр Блок.

Владимир Маяковский ответил как очень молодой человек:

— Мне некогда: автограф ждут.

— Это хорошо, когда человеку некогда от любви, когда он торопится. Но нехорошо, что у нас нет времени друг для друга.

Историю эту мне печально рассказал сам Владимир Владимирович.

Приближались фронты. Проходило лето, а поля с урожаями были отрезаны. Проходило лето 1921 года, улицы города узорно зарастали травой, пробивавшейся между булыжниками.

Блок сидел у себя дома на Пряжке. Из окон видны военные корабли на якорях. Казалось, что им нет оттуда пути.

Приходил август.

Блок ослабевал. Горький хлопотал, чтобы поэту разрешили поехать в Германию, где он мог бы не только лечиться, но и питаться. Сам Алексей Максимович в это время полоскал рот отваром дубовой коры: если говорить не так описательно, у него начиналась цинга.

У многих сламывался дух.

Александр Блок принадлежал и к символистам, а через них и к серебряной полосе русской литературы, к эпохе Полонского, скажем.

Серебряная полоса русской литературы иногда включалась в его стихи прямыми цитатами, которые он отмечал курсивами. Но он перешел через цитаты, через игру на клавиатуре поэзии конца XIX века и через литературу символистов, полную уподоблений и сравнений, при прикосании через поэзию, мимо жизни, к пустоте ложно-значительного обобщения.

Символисты ушли. Большинство оказалось с правыми эсерами и голосовало вместе со швейцарами.

Как будто не осталось друзей.

Дерево ушло от леса. Стояло на ветру.

Ветра много с моря, но ветер не приносит тепла.

Один друг остался — издатель Самуил Алянский, преданный, как эхо. Он ждал выздоровления поэта.

В передней, как будто въявь, сидят готовые сменить друг друга болезни.

Блок лежал. Он придумывал книжные шкафы, из которых можно было бы доставать книги с любой полки, не поднимаясь по лестнице. Подыматься трудно, изобретение замысловато, но библиотека продана.

Возвращается поэт от слабости в прошлое. Как будто запрудили Лету, и она пошла назад.

Как человек в старости обращается к воспоминаниям, великий поэт Блок возвращался к романсам, к условной поэтичности соловьиных садов. «Соловьиный сад» — так называлась одна из его книг.

В романсе пелось:

Утро туманное, утро седое...

Как помню эти слова: их пела моя мать низким контральто, холодным. В желтом паркете зала, ярко

окрашенном мастикой и плохо натертом, отражалось черное крыло никогда не летающей птицы: однокрылого тяжелого роаяля.

«Седое утро» — так и называлась одна из последних книжек Александра Блока.

Далеко забежавшие волны шипя возвращались обратно. В жизни моря все это обозначается на секундных стрелках — это пространство между вдохом и выдохом.

Время, достаточное для смерти.

Траектория великого полета кончалась. Сила тяготения, притяжения старой земли оказывалась уже больше силы посылы. Он в «Скифах» говорил голосом высокой оды. Он в «Двенадцати» говорил новым голосом частушки, которая смогла петь о революции, презирая тех, кто не понимает ее. Усталый Блок возвращается в серебряную эпоху русской поэзии, в эпоху любимого им Аполлона Григорьевича Полонского, в эпоху цыганского романса. Сердце, окруженное одиночеством, мир, существующий в виде немногих выделенных из него поэтических, воспетых, оплаканных и много раз повторенных понятий, тянули его к себе. Он умирал, возвращаясь в прошлое. Это было время, когда Маяковский мечтал о многих воскресениях трудной жизни и не мечтал о гибели, не представляя ее себе.

Близилась осень. Блок сидел и выписывал в своем дневнике страницу за страницей романсы из полного сборника романсов и песен в исполнении Вяльцевой, Паниной и других. Он записал двадцать романсов и хотел вспомнить еще.

Он умер осенью. Тогда еще не было похоронных объявлений. Нам удалось напечатать в типографии на Моховой улице, где издавались афиши, на обрезках бумаги, на цветных полосках объявления, в которых сообщалось: умер поэт Александр Блок; мы расклеили эти полоски по улицам города.

Хотели снять маску с лица и отформовать прекрасные руки поэта. Юрий Анненков нарисовал портрет. Я с Мариэттой Шагинян пошла искать гипс.

Мы пришли в какое-то учреждение. Человек, который заведовал гипсом, сказал:

— Гипса нет. Гипс мы берем даже у зубных врачей.

Я сказал этому человеку, не очень полному, не очень занятому:

— И вы не дадите гипса для маски Александра Блока?

— Мы не можем, — ответил человек. — Гипс раз-
наряжен.

Я назвал этому человеку свои имя и фамилию и выругал его громко. Мне пришлось говорить громко, потому что Мариэтта Шагинян не слышит.

Мы прошли по большим комнатам к лестнице. Услышали шаги за нами. Я оглянулся: сзади стоял человек, с которым мы бранились.

— Я не обиделся, — тихо сказал он. — Гипс выписан.

На похороны пришло немного народу. Гроб тихо везли обессиленные лошади через весь город, на край Васильевского острова, на Смоленское кладбище у Смоленского поля, туда, за Финляндские казармы, к взморью.

Речей на могиле не говорили. Андрей Белый стоял, схватившись за березу, смотрел в могилу большими, расширенными, как будто прямоугольными, глазами.

Я забыл сказать, что по дороге нас много раз спрашивали люди, которые видели, что везут гроб и за ним идет сравнительно большое количество людей:

— Кого хоронят?

— Блока, — отвечали мы.

И все спрашивающие говорили, как будто желая для себя уяснить до конца уже понятный ответ:

— Генриха Блока?

Генрих Блок был средний банкир, который много рекламировал свою контору в старом Петербурге, разорился и потом повесился. Та смерть случилась довольно давно, но имя Генриха Блока везде было видно на еще не покрашенных эмалированных дощечках и осталось в сознании людей. Мы ведь теперь забыли, что Александра Блока до революции печатали тиражом

1000—1200 экземпляров и поэт сам приходил в типографию и смотрел, чтобы не перепечатали лишнего, потому что если перепечатают, то книга долго не разойдется, а издатели делали накидку в свою пользу, на это жаловался еще Сервантес в «Дон-Кихоте». Сейчас печатаем Блока в 200 000 тиражом и можем напечатать еще больше: его еще не все знают, но он известен многим.

Маяковский в Москве горевал о смерти Блока.

Мы мало тратим времени друг на друга: нам некогда.

Я не знаю, куда мы тратим время.

Кажется, оно идет на срыв; так уходит рулонная бумага, если ее плохо перевозят: делают в ней при перевозке дыры и потом обрывают куски, пока не доберутся до целого места.

Разочарование и отчаяние поэта проходят. Потому что он остается сам в стихах, в которых волна встает во всю силу и не рассыпается в пене.

Стихи не умирают, и у них просят прощения.

Смерть, как известно, не умеет извиняться перед людьми, она не проходит, можно только перемещать тело умершего.

Сейчас Блок лежит не на Смоленском кладбище, где его похоронили, а на Волковом, рядом с матерью, хорошей переводчицей, рядом с женой Любовью Дмитриевной, дочерью Менделеева, художницей и артисткой.

Архангел Гавриил

Был я с Сашко Довженко во Львовском музее украинского искусства.

На иконе XVII века изображен Страшный суд.

Пожилой бог с почтенной бородой сидел на лысой вершине горы, окруженный не ангелами, а казаками.

За ними не густо стояли столетние ели, молитвенно распростав свои ветви.

У нижнего края иконы нарисованы виноватые зве-

ри. Каждый принес то, что съел или растоптал. У льва человеческая голова в зубах. У слона в хоботе рука.

Так стояли они, восстанавливая справедливость для осуществления возможности полного воскресения когда-то растерзанных людей.

Наверху, сбоку неба, архангел Гавриил трубит в трубу. Небо над Страшным судом свивается, как свиток пергамента. Звезды падают, как спелые плоды.

Хороший конец!

Иван Ильич у Толстого расставался с жизнью, как с квартирой; умирал жилец, а все оставалось; жена разговаривала о пенсии с гостем, сидящим на пуфе. В углу стояла еще не использованная крышка гроба.

Иван Ильич, жалея жизнь, вспоминал только пестрый милый мячик детства.

В пьесе Алексея Максимовича умирает купец Егор Булычов, умирает не только от рака, но и оттого, что разлюбил жизнь, она разрушилась вокруг него.

Он купец и, конечно, не станет революционером, но все, что осталось у него,— это жажда видеть при жизни разрушение мира.

В поисках исцеления Булычов позвал пожарного.

Пожарный приходит с длинной трубой и говорит неуверенно, что от трубного звука иногда проходят болезни. В это пожарный сам не очень верит и просит поэту деньги вперед.

За игру на трубе берет исцелитель рубль. Булычов понимает ироническое озорство. Пожарный играет в трубу, гремит медь, сбегаются ненавидимые, презируемые Булычовым люди.

Имя пожарному, гремящему трубой,— Гавриил.

Умиравший мир позвал архангела Гавриила к себе домой.

Пускай рухнет все, пускай погибнет купец так, как погиб Самсон под обломками им разрушенного храма филистимлян.

Рушься, лепной потолок! Падайте, окаянные, оклеенные обоями стены! Разрушься, Иерихон! Рушьтесь, рассыптесь на крупные ломти, каменные питерские колонны!

Черешки битой посуды всего крепче.

Теки, Нева, назад, лодыми с улиц осклизлые торцы дыбом, выброси баржи на улицы, строй, вода, баррикады!

Обмой копыта Медного Всадника!

Евгений заново поговорит с Петром под звуки трубы веселого пожарного.

Теперь добрался!

Поэты согласны с архангелом Гавриилом. Маяковский сам был похож на Архангела с трубой, и синеглазый Есенин, с которого революция смыла глазурь сладости и одела в горечь и гордость, — у обоих трубит труба.

Страшный суд пришел, но народ бережлив или хочет быть бережливым даже в революции. Иконы Страшного суда пунктуальны в изображениях подробностей воскресения.

Для Горького мир состоял из драгоценных вещей. Все эти вещи он узнал мало-помалу.

Надо все сохранить, оставить для всех.

Алексею Максимовичу приходилось хлопотать, печалиться за живых и мертвых, сохраняя человека и вещи, как драгоценность.

Дорожить было чем. Старый Петербург был населен разнообразными чудесами.

Трубу Страшного суда тоже надо вычистить, и гром Гавриила еще не до конца создан в мозгу и груди Архангела.

Глаза под дугами бровей уже открыты, воздух вошел в легкие, поднялась широкая грудь, заговорила медь, но голос трубы еще только мужает.

Город тих.

Следы по снегу или по грязи идут только к подворотням.

Парадные лестницы в Петербурге почему-то были закрыты, вероятно, казалось, что оттуда дует. Все ходили по черным. Черные круты, темны, но казалось, вероятно, ошибочно, что из них дует меньше.

На парадных с голоду вымерли даже привидения. Однажды по черной лестнице, очень крутой, по-

тому что дом был доходный, построенный с расчетом — на шестой этаж к Алексею Максимовичу поднялся композитор Глазунов, директор консерватории.

Я разговор знаю по передаче Горького и за полную точность диалога не отвечаю.

Глазунов сказал устало, что появился новый, очень молодой музыкант.

Если бы Горький поступил в ангелы и его назначили стоять у каких-то ведущих в очень хорошее дверей, он не сидел бы, а непременно стоял или прохаживался и вообще вел бы себя так, как молодой человек, влюбленный и пришедший на свидание в метро.

Самый нужный, самый великий, самый милый должен прийти вот сейчас, а он, Алексей Максимович, открывает ему двери и передаст ключи города.

Себя он считал только комендантом.

В соборах Петербурга в морозе, среди мохнатых от инея стен, висели раз навсегда свернутые выцветшие знамена, отбитые в неописанных боях.

Свернутые знамена пыльны и радужны, знаменосцы забыты.

Придет новый человек, теплом наполнятся огромные комнаты, развернутся знамена, настанет новая жизнь человечества, будут оправданы и прощены сражения.

Произойдет это завтра или сегодня к вечеру.

Если этот человек придет в кабинет Алексея Максимовича, Алексей Максимович встанет, проведет рукой по непоседлившему ежику, улыбнется синими глазами и уступит пришедшему свое место и затопит печь, чтобы пришедший согрелся.

Ждет Алексей Максимович. Он уже видел молодого рыжебородого Всеволода Иванова, сутулого Исаака Бабеля, который как будто тихо напрягается, чтобы передвинуть тяжесть. Переписывался с Фединым. Полюбил Зощенко с его темным лицом, тихим голосом, внимательным взглядом. Видал Блока и спорил с ним.

Любил и уже отлюбил и поссорился, признал и не признавал Маяковского. Потому что самое горячее ожидание часто ошибается.

Девы ждали женихов, и у них иногда не хватало масла в светильниках.

Горький ждал будущего, как женщина ждет любимого: слушал шаги идущих по лестнице.

Вот сидит усталый, похудевший, одутловатый Глазунов, о нем надо заботиться. Это тоже важно.

Горький разговаривает с Глазуновым. Говорить надо о многом. Хлеба мало, его делят восьмушками.

Но Глазунов имеет лимит на консерваторию.

— Да,— говорит Глазунов,— нужен паек. Хотя наш претендент очень молод... Год рождения — тысяча девятьсот шестой.

— Скрипач, они рано выявляются, или пианист?

— Композитор.

— Сколько же ему лет?

— Пятнадцатый. Сын учительницы музыки. Аккомпанирует кинокартинам в театре «Селект» на Караванной улице. Недавно загорелся под ним пол, а он играл, чтобы не получилось паники, но это неважно: он композитор. Он принес мне свои опусы.

— Нравится?

— Отвратительно! Это первая музыка, которую я не слышу, читая партитуру.

— Почему пришли?

— Мне не нравится, но дело не в этом, время принадлежит этому мальчику, а не мне. Мне не нравится. Что же, очень жаль... Но это и будет музыка, надо устроить академический паек.

— Записываю. Так сколько лет?

— Пятнадцатый.

— Фамилия?

— Шостакович.

Трудно дожидаться и узнать.

Труднее, дождавшись, увидеть не того, кого ждешь, перешагнуть через себя и отказаться от себя для увиденного будущего.

Гавриил, трубя в свою трубу, извещает не о нас, а об идущих вместо нас.

ZOO

**или
Письма
не
о любви**

Человек один идет по льду, вокруг него туман. Ему кажется, что он идет прямо. Ветер разгонит туман: человек видит цель, видит свои следы.

Оказывается — льдина плыла и поворачивалась: след спутан в узел — человек заблудился.

Я хотел честно жить и решать, не уклоняться от трудного, но запутал свой путь. Ошибаясь и плутая, я очутился в эмиграции, в Берлине.

История эта рассказана мною в книге «Сентиментальное путешествие», которая у нас два раза издана; сейчас ее не переиздаю.

Все это было в 1922 году. За границей я тосковал; через год по хлопотам Горького и Маяковского мне удалось вернуться на родину.

Книга, которую вы сейчас прочтете, написана в Берлине, у нас она издается в четвертый раз.

1965

ZOO

или
Письма
не
о любви

**ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА
К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ**

Книжка эта написана следующим образом.

Первоначально я задумал дать ряд очерков русского Берлина, потом показалось интересным связать эти очерки какой-нибудь общей темой. Взял «Зверинец» («Zoo») — заглавие книги уже родилось, но оно не связало кусков. Пришла мысль сделать из них что-то вроде романа в письмах.

Для романа в письмах необходима мотивировка — почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка — любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке, — «Письма не о любви».

Тут книжка начала писать себя сама, она потребовала связи материала, то есть любовно-лирической линии и линии описательной. Покорный воле судьбы и материала, я связал эти вещи сравнением: все описания оказались тогда метафорами любви.

Это обычный прием для эротических вещей: в них отрицается ряд реальный и утверждается ряд метафорический. Сравните с «Заветными сказками».

Берлин, 5 марта 1923 года

ВТОРОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ К СТАРОЙ КНИГЕ

Мое прошлое — ты было.

Были утренние тротуары берлинских улиц.

Базары, осыпанные белыми лепестками цветущих яблонь.

Ветки яблонь стояли на длинных базарных столах в ведрах.

Позднее, летом, были розы на длинных ветках, — вероятно, это вьющиеся розы.

Орхиден стояли в цветочном магазине на Унтер-ден-Линден, и я их никогда не покупал. Был беден. Покупал розы — вместо хлеба.

Давно унесли отрезанное от сердца. Мне только жалко того прошлого: прошлого человека.

Я оставил его (прежнего себя) в этой книге, как оставляли в прежних романах на необитаемом острове провинившегося матроса.

Живи виноватый: здесь тепло. Я не могу тебя перевоспитать. Сиди, смотри на закат. Письма, которых не было в первом издании, были действительно написаны тобою, но ты их тогда не послал.

1924. Ленинград

ТРЕТЬЕ ПРЕДИСЛОВИЕ

Мне семьдесят лет. Душа моя лежит передо мною.
Она уже износилась на сгибах.

Та книга ее согнула тогда. Я ее выпрямил.

Сгибали душу смерти друзей. Война. Споры.

Ошибки. Обиды. Кино. И старость, которая все же пришла.

Мне легче, что я не знаю мест, по которым ты ходишь,
не знаю твоих новых друзей, старых деревьев около твоей
мельницы.

Память разошлась кругами. Круги дошли до каменного
берега. Прошлое нет.

К берегу ушли круги, кольца любви.

Не сяду у моря, не буду ждать погоды, не позову свою
рыбку с золотыми веснушками.

Не сяду ночью у моря, не буду черпать воду старой корич-
невой фетровой шляпой.

Не скажу: «Отдай мне, море, кольца».

Уже и ночи я дождался. Убраны с неба непонятные звезды.

Одна Венера, заглавная звезда вечера и утра, вернулась
в небо. Верен любви: люблю другую.

Утром, в час, когда уже можно отличить белую нитку от
голубой, я говорю слово — Любовь.

Солнце вылилось в небо.

Утру песни не бывает конца, только мы уходим.

Посмотрим по книге, как по воде, на каких перевалах бы-
вало сердце, сколько от прошлого осталось крови и гордости,
называемых лиризмом.

1963 год. Москва

P. S. Аля уже несколько десятилетий французская писа-
тельница, прославленная своей прозой и стихами, ей посвя-
щенными.

ЭПИГРАФ

ЗВЕРИНЕЦ

О, Сад, Сад!

*Где железо подобно отцу, напоминающему братьям,
что они братья, и останавливающему кровопролитную
схватку.*

Где немцы ходят пить пиво.

А красотки продавать тело.

*Где орлы сидят, подобны вечности, оконченной сего-
дняшним, еще лишенным вечера днем.*

*Где верблюд знает разгадку Буддизма и затаил
ужимку Китая.*

Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем.

Где наряды людей баскующие.

А немцы цветут здоровьем.

*Где черный взор лебедя, который весь подобен зиме,
а клюв — осенней рожице, немного осторожен для него
самого.*

*Где синий красивейшина роняет долу хвост, подоб-
ный видимой с Павдинского камня Сибири, когда по
золоту пала и зелени леса брошена синяя сеть от об-
лаков, и все это разнообразно оттенено от неровностей
почвы.*

*Где обезьяны разнообразно сердятся и выказывают
концы туловища.*

*Где слоны, кривляясь, как кривляются во время зем-
летрясения горы, просят у ребенка поесть, влагая древ-
ний смысл в правду: есть, хоууа! поесть бы! и присе-
дают, точно просят милостыню.*

Где медведи проворно влезают вверх и смотрят вниз, ожидая приказа сторожа.

Где нетопыри висят подобно сердцу современного русского.

Где грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой.

Где низкая птица влачит за собой закат, со всеми углями его пожара.

Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого магаметанина и читаем сущность Ислама.

Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды.

И что на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть бога...

...Где полдневный пушечный выстрел заставляет орлов смотреть на небо, ожидая грозы.

Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыши зданий...

Где утки одной породы поднимают единодушный крик после короткого дождя, точно служа благодарственный молебен утиному — имеет ли оно ноги и клюв — божеству.

Где пепельно-серебряные цесарки имеют вид казанских сирот.

Где в малайском медведе я отказываюсь узнать со-северянина и открываю спрятавшегося монгола.

Где волки выражают готовность и преданность.

Где, войдя в душную обитель попугаев, я осыпаем единодушными приветствиями «дюрьяк!».

Где толстый блестящий морж машет, как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после прыгает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном, грузном теле показывается с колючей щетиной и гладким лбом голова Ницше.

Где челюсть у белой черноглазой возвышенной ламы и у плоскорогого буйвола движется ровно направо и налево, как жизнь страны с народным представительством и ответственным перед ним правительством — желанный рай столь многих!

Где носорог носит в бело-красных глазах неугасимую ярость низверженного царя и один из всех зверей не скрывает своего презрения к людям, как к восстанию рабов. И в нем затаен Иоанн Грозный.

Где чайки с длинным клювом и холодным голубым, точно окруженным очками, глазом имеют вид международных дельцов, чему мы находим подтверждение в искусстве, с которым они похищают брошенную тюленям еду.

Где, вспоминая, что русские величали своих искусных полководцев именем сокола, и вспоминая, что глаз казака и этой птицы один и тот же, мы начинаем знать, кто были учителя русских в военном деле.

Где слоны забыли свои трубные крики и издают крик, точно жалуются на расстройство. Может быть, видя нас слишком ничтожными, они начинают находить признаком хорошего вкуса издавать ничтожные звуки? Не знаю.

Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в Часослов Слово Полку Игореву.

В е л и м и р Х л е б н и к о в
С а д о к С у д е й 1-й
1909 г.

ПОСВЯЩАЮ
Эльзе Триоле
И ДАЮ КНИГЕ ИМЯ
ТРЕТЬЯ ЭЛОИЗА



ПИСЬМО ВСТУПИТЕЛЬНОЕ

*Оно написано всем, всем, всем.
Тема письма: вещи переделывают человека.*

Если бы я имел второй костюм, то никогда не знал бы горя.

Придя домой, переодеться, подтянуться — достаточно, чтобы изменить себя.

Женщины пользуются этим несколько раз в день. Что бы вы ни говорили женщине, добивайтесь ответа сейчас же; иначе она примет горячую ванну, переменит платье, и все нужно начинать говорить сначала.

Переодевшись, они даже забывают жесты.

Я очень советую вам добиваться от женщины немедленного ответа.

Иначе вам придется часто стоять растерянным перед новым неожиданным словом.

Синтаксиса в жизни женщины почти нет.

Мужчину же изменяет его ремесло.

Орудие не только продолжает руку человека, но и само продолжается в нем.

Говорят, что слепой локализует чувство осязания на конце своей палки.

К своей обуви я не испытываю особенной привязанности, но все же она продолжение меня, это часть меня.

Ведь уже тросточка меняла гимназиста и была ему запрещена.

Искренней обезьяна на ветке, но ветка тоже влияет на психологию.

Психология же коровы, идущей по скользкому льду, вошла в поговорку.

Больше всего меняет человека машина.

Лев Толстой в «Войне и мире» рассказывает, как робкий и незаметный артиллерист Тушин во время боя оказывается в новом мире, созданном его артиллерией.

«Вследствие этого страшного гула, шума, потребности внимания и деятельности, Тушин не испытывал ни малейшего неприятного чувства страха... Напротив, ему становилось все веселее и веселее...

Из-за оглушающих со всех сторон звуков своих орудий, из-за свиста и ударов снарядов неприятелей, из-за вида вспотевшей, раскрасневшейся, торопящейся около орудий прислуги, из-за вида крови людей и лошадей, из-за вида дымков неприятеля на той стороне (после которых всякий раз прилетало ядро и било в землю, в человека, в орудие или в лошадь), — из-за вида этих предметов у него в голове установился свой фантастический мир, который составлял его наслаждение в эту минуту... Сам он представлялся себе огромного роста, мощным мужчиной, который обеими руками швыряет французам ядро».

Пулеметчик и контрабасист — продолжение своих инструментов.

Подземная железная дорога, подъемные краны и автомобили — протезы человечества.

Случилось так, что мне пришлось провести несколько лет среди шоферов.

Шоферы изменяются сообразно количеству сил в моторах, на которых они ездят.

Мотор свыше сорока лошадиных сил уже уничтожает старую мораль.

Быстрота отделяет шофера от человечества.

Включи мотор, дай газ — и ты ушел уже из пространства, а время как будто изменяется только указателем скорости.

Автомобиль может дать на шоссе свыше ста километров в час.

Но к чему такая быстрота?

Она нужна только бегущему или преследующему.

Мотор тянет человека к тому, что справедливо называется преступлением.

К счастью, русский шофер обычно хороший работник.

Он ездит по дорогам, напоминающим волны, чинит машину в степи, когда мороз и бензин леденят руки. Но вместе с тем шофер не рабочий; на машине он одинок.

Его машина опьяняет его, быстрота опьяняет, выносит из жизни.

Не забудем о заслугах автомобиля перед революцией.

Не сразу Волынский полк решился выйти из казарм.

Русские полки бунтовали обычно стоя.

Декабристы были разбиты на месте.

Волынцы оставили казармы, но были в нерешительности. Навстречу выходили другие.

Полки сходились и останавливались.

Но уже били камнями в двери гаражей, и рабочие на захваченных трубящих машинах вылетали в город.

Вы пеной выплеснули революцию в город, о автомобилях.

Революция включила скорость и поехала.

Гнулись рессоры, гнулись крылья машин, машины металась по городу, и там, где их было две, казалось, что их было восемь.

Я люблю автомобили.

Тогда раскачалась вся страна. Революция перешла через пенный период и ушла пешком на фронт...

Оружие делает человека храбрее.

Лошадь обращает его в кавалериста.

Вещи делают с человеком то, что он из них делает.

Скорость требует цели.

Вещи растут вокруг нас,— их сейчас в десять или в сто раз больше, чем двести лет тому назад.

Человечество владеет ими, отдельный человек — нет.

Нужно личное овладение тайной машин, нужен новый романтизм, чтобы они не выбрасывали людей на поворотах из жизни.

Я сейчас растерян, потому что этот асфальт, натертый шинами автомобилей, эти световые рекламы и женщины, хорошо одетые,— все это изменяет меня. Я здесь не такой, какой был, и кажется, я здесь нехороший.

ПИСЬМО ПЕРВОЕ

Написано оно женщиной к ее сестре в Москву из Берлина. Сестра ее очень красивая, с сияющими глазами. Дано письмо как вступление. Слушайте женский спокойный голос.

На новой квартире я ужилась. Подозреваю, что хозяйка у меня из ех-веселящихся, соответственно и характер у нее не злобный и не придирчивый. Разговаривают в моих краях только по-немецки; откуда ни идешь, приходится пробираться под двенадцатью железными мостами. Такое место это, что без особой нужды не заседешь. Знакомые с Уинтер-ден-Линден по дороге заходить не будут!

При мне состоят все те же, поста не покидают. Тот, третий, ко мне окончательно пришился. Почитаю его своим самым крупным орденom, хотя влюбчивость его мне известна. Пишет мне каждый день по письму и по два, сам мне их приносит, послушно садится рядом и ждет, пока я их прочту.

Первый все еще посылает цветы, но грустнеет. Второй, которому ты меня неосторожно поручила, продолжает настаивать на том, что любит. Взамен требует, чтобы со всеми своими неприятностями обращалась к нему. Такой хитрый.

Автомобильная такса сейчас умножается в 5000 раз.

Несмотря на покойное житье здесь — тоскую по Лондону. По одиночеству, размеренной жизни, работе с утра до вечера, ванне и танцам с благообразными юношами. Здесь я от этого отвыкла. И слишком много горя кругом, чтобы об этом можно было хоть на минуту забыть.

Пиши скорее про все свои дела. Целую тебя, милую, самую красивую, спасибо еще раз за любовь и ласку.

А л я

3 февраля 1923 г.

ПИСЬМО ВТОРОЕ

О любви, ревности, телефоне и о стадиях любви. Кончается оно замечанием относительно походки русских.

Дорогая Аля!

Я уже два дня не вижу тебя.

Звоню. Телефон пищит, я слышу, что наступил на кого-то.

Дозваниваюсь, — ты занята днем, вечером.

Еще раз пишу. Я очень люблю тебя.

Ты город, в котором я живу, ты название месяца и дня.

Плыву, соленный и тяжелый от слез, почти не высовываясь из воды.

Кажется, скоро потону, но и там, под водою, куда не звонит телефон и не доходят слухи, где нельзя встретить тебя, я буду тебя любить.

Я люблю тебя, Аля, а ты заставляешь меня висеть на подножке твоей жизни.

У меня стынут руки.

Я не ревнив к людям, я ревнив к твоему времени.

Я не могу не видеть тебя. Ну что мне делать, когда любовь нельзя ничем заменить?

Ты не знаешь веса вещей. Все люди равны перед тобой, как перед господом. Ну что же мне делать?

Я очень люблю тебя.

Сперва меня клонило к тебе, как клонит сон в вагоне голову пассажира на плечо соседа.

Потом я загляделся на тебя.

Знаю твой рот, твои губы.

Я намотал на мысль о тебе всю свою жизнь. Я верю, что ты не чужой человек, — ну, посмотри в мою сторону.

Я напугал тебя своею любовью; когда, вначале, я был еще весел, я больше тебе нравился. Это от России, дорогая. У нас тяжелая походка. Но в России я был крепок, а здесь начал плакать.

4 февраля

ПИСЬМО ТРЕТЬЕ

Алино же второе.

В нем Аля просит не писать ей о любви. Письмо усталое.

Милый, родной. Не пиши мне о любви. Не надо. Я очень устала. У меня, как ты сам говорил, сбита холка. Нас разъединяет с тобой быт. Я не люблю тебя и не буду любить. Я боюсь твоей любви, ты когда-нибудь оскорбишь меня за то, что сейчас так любишь. Не стони так страшно, ты для меня все же свой. Не пугай меня! Ты меня так хорошо знаешь, а сам делаешь все, чтобы испугать меня, оттолкнуть от себя. Может быть, твоя любовь и большая, но она не радостная.

Ты нужен мне, ты умеешь вызвать меня из себя самой.

Не пиши мне только о своей любви. Не устраивай мне диких сцен по телефону. Не свирепей. Ты умеешь отравлять мне дни. Мне нужна свобода, чтобы никто даже не смел меня спрашивать ни о чем. А ты требуешь от меня всего моего времени. Будь легким, а не то в любви ты сорвешься. А ты с каждым днем все грустней. Тебе нужно ехать в санаторий, мой дорогой.

Пишу в кровати, оттого что вчера танцевала. Сейчас пойду в ванну. Может быть, сегодня увидимся.

5 февраля

Аля

ПИСЬМО ЧЕТВЕРТОЕ

О холоде, предательстве Петра, о Велимире Хлебникове и его гибели. О надписи на его кресте. Здесь же говорится: о любви Хлебникова, о жестокости нелюбящих, о звездах, о чаше и о всей человеческой культуре, построенной по пути к любви.

Я не буду писать о любви, я буду писать только о погоде.

Погода сегодня в Берлине хорошая.

Синее небо и солнце выше домов. Солнце смотрит прямо в пансион Марцан, в комнату Айхенвальда.

Я живу в другой стороне квартиры.

На улице хорошо и свежо.

Снега в Берлине в этом году почти не было.

Сегодня 5 февраля... Все не о любви.

Хожу в осеннем пальто, а если бы настал мороз, то пришлось бы называть это пальто зимним.

Не люблю мороза и даже холода.

Из-за холода отрекся апостол Петр от Христа. Ночь была свежая, и он подходил к костру, а у костра было общественное мнение, слуги спрашивали Петра о Христе, а Петр отрекался.

Пел петух.

Холода в Палестине не сильны. Там, наверное, даже теплее, чем в Берлине.

Если бы та ночь была теплая, Петр остался бы во тьме, петух пел бы зря, как все петухи, а в евангелии не было бы иронии.

Хорошо, что Христос не был распят в России: климат у нас континентальный, морозы с бураном; толпами пришли бы ученики Иисуса на перекрестке к кострам и стали бы в очередь, чтобы отречься.

Прости меня, Велимир Хлебников, за то, что я греюсь у огня чужих редакций. За то, что я издаю свою, а не твою книжку. Климат, учитель, у нас континентальный.

Лисицы имеют свои норы, арестанту дают койку, нож почувет в ножнах, ты же не имел куда приклонить свою голову.

В утопии, которую ты написал для журнала «Взял», есть среди прочих фантазий одна — каждый человек имеет право на комнату в любом городе.

Правда, в утопии сказано, что человек должен иметь стеклянную комнату, но думаю, что Велимир согласился бы и на простую.

Умер Хлебников, и какой-то пыльный человек в «Литературных записках» вялым языком сказал что-то о «неудачнике»¹.

На кладбище на могильном кресте написал художник Митурич:

«Велимир Хлебников — Председатель Земного Шара».

Вот и нашлось помещение для странника, не стеклянное, правда.

Вряд ли ты, Велимир, захотел бы воскреснуть, чтобы снова скитаться.

А над другим крестом было написано:

«Иисус Христос царь иудейский».

Трудно тебе было ходить по степям и то служить солдатом, то сторожить ночью склады, то, полупленником, в Харькове участвовать в шумном выступлении имажинистов.

Прости нас за себя и за других.

За то, что мы греемся у чужих костров.

Прежде думалось, что Хлебников сам не замечает, как он живет, что рукава его рубашки разорваны до

¹ Это Горнфельд.

плеч, решетка кровати не покрыта тюфяком, что рукописи, которыми он набивает наволочку, потеряны. Но перед смертью Хлебников вспоминал о своих рукописях.

Умирал он ужасно. От заражения крови.

Кровать его обставили цветами.

Поблизости не было доктора, была только женщина-врач, но женщину он не подпустил к себе.

Вспоминаю о старом.

Дело было в Куоккале уже осенью, когда ночи темны.

Зимой встречал Хлебникова в доме одного архитектора.

Дом богатый, мебель из карельской березы, хозяин белый, с черной бородой и умный. У него — дочери. Сюда ходил Хлебников. Хозяин читал его стихи и понимал. Хлебников похож был на больную птицу, недовольную тем, что на нее смотрят.

Такой птицей сидел он, с опущенными крыльями, в старом сюртуке, и смотрел на дочь хозяина.

Он приносил ей цветы и читал ей свои вещи.

Отрекался от них всех, кроме «Девьего бога».

Спрашивал ее, как писать.

Дело было в Куоккале, осенью.

Хлебников жил там рядом с Кульбиным и Иваном Пуни.

Я приехал туда, разыскал Хлебникова и сказал ему, что девушка вышла замуж за архитектора, помощника отца.

Дело было такое простое.

В такую беду попадают многие. Жизнь прилажена хорошо, как несессер, но мы все не можем найти в нем своего места. Жизнь примеривает нас друг к другу и смеется, когда мы тянемся к тому, кто нас не любит. Все это просто — как почтовые марки.

Волны в заливе были тоже простые.

Они и сейчас такие. Волны были как ребристое оцинкованное железо. На таком железе стирают. Облака были шерстяные. Хлебников мне сказал:

— Вы знаете, что нанесли мне рану?

Знал.

— Скажите, что им нужно? Что нужно женщинам от нас? Чего они хотят? Я сделал бы все. Я записал бы иначе. Может быть, нужна слава?

Море было простое. В дачах спали люди.

Что я мог ответить на это Моление о Чаше?

Пейте, друзья, пейте, великие и малые, горькую чашу любви! Здесь никому ничего не надо. Вход только по контрамаркам. И быть жестоким легко, нужно только не любить. Любовь тоже не понимает ни по-арамейски, ни по-русски. Она как гвозди, которыми пробивают.

Оленю годятся в борьбе его рога, соловей поет не даром, но наши книги нам не пригодятся. Обида неизлечима.

А нам остаются желтые стены домов, освещенные солнцем, наши книги и вся нами по пути к любви построенная человеческая культура.

И завет быть легким.

А если очень больно?

Переведи все в космический масштаб, возьми сердце в зубы, пиши книгу.

Но где та, которая любит меня?

Я вижу ее во сне, и беру за руки, и называю именем Люси, синеглазым капитаном моей жизни, и падаю в обмороке к ее ногам, и выпадаю из сна.

ПИСЬМО ПЯТОЕ,

содержащее описание Ремизова Алексея Михайловича и его способа носить воду на четвертый этаж бутылками. Здесь же описаны быт и нравы великого обезьяньего ордена. Сюда же я вставил теоретические замечания о роли личного элемента как материала в искусстве.

Ты знаешь, у обезьяньего царя Асыки — Алексея Ремизова — опять неприятности: его выселяют из квартиры.

Не дают спокойно пожить человеку, как он хочет.

Зимой в 1919 году жил Ремизов в Петербурге, а водопровод в его доме взял да и лопнул.

Всякий человек растерялся бы. Но Ремизов собрал у всех знакомых бутылки, маленькие аптекарские, винные и всякие другие, какие попались. Построил он их ротой в комнате на ковре, потом брал по две и бежал по лестнице вниз за водой. При таком способе воду нужно носить для каждого дня неделю.

Очень неудобно, но — забавно!

Жизнь Ремизова, — он сам ее построил, собственно-хвостно, — очень неудобная, но забавная.

Росту он малого, волос имеет густой и одним большим вихром-ежиком. Сутулится, а губы красные-красные. Нос курносый, и все — нарочно.

А паспорт весь исписан обезьяньими знаками. Еще до того, как лопнул водопровод, ушел Ремизов от людей, — он уже заранее знал, что они за птицы, — и пошел к великому обезьяньему народу.

Обезьяний орден придуман Ремизовым по типу русского масонства. Был в нем Блок, сейчас Кузмин со-

стоит музыкантом Великой и вольной обезьяньей палаты, а Гржебин — тот кум обезьяний и в этом ордене состоит в чине и звании зауряд-князя, это на голодное и военное время.

И я принят в этот обезьяний заговор, чин дал себе сам «короткохвостый обезьяненок». Хвост я себе сбрил сам, перед тем как уйти в Красную Армию в Херсоне. Так как ты зауряд-иностранка и твои чемоданы не знают, что владелицу их вскормила сибирячка, румяная Степа, то нужно сказать тебе еще и то, что обезьяний народ имеет настоящего царя. Заслуженного.

У Ремизова есть жена, очень русская, очень русая, крупная, Серафима Павловна Ремизова-Довгелло; она в Берлине как негр какой-нибудь в Москве времен Алексея Михайловича, царя, такая она белая и русская.

Сам Ремизов тоже Алексей Михайлович. Говорил он мне раз:

— Не могу я больше начать роман: «Иван Иванович сидел за столом».

Так как я тебя уважаю, то вот тебе открытие тайны.

Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы.

Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву. Наше обезьянье великое войско живет, как киплингоская кошка на крышах — «сама по себе».

Вы ходите в платьях, и день идет у вас за днем; в убийстве и в любви вы традиционны. Обезьянье войско не ночует там, где обедало, и не пьет утреннего чая там, где спало. Оно всегда без квартиры.

Их дело — создание новых вещей. Ремизов сейчас хочет создать книгу без сюжета, без судьбы человека, положенной в основу композиции. Он пишет то книгу, составленную из кусков, — это «Россия в письменах», это книга из обрывков книг, то книгу, наращенную на письма Розанова.

Нельзя писать книгу по-старому. Это знает Белый,

хорошо знал Розанов, знает Горький, когда не думает о синтезах, и знаю я, короткохвостый обезьяненок.

Мы ввели в нашу работу интимное, названное по имени и отчеству из-за той же необходимости нового материала в искусстве. Соломон Каплун в новом рассказе Ремизова, Мария Федоровна Андреева в плаче его над Блоком — необходимость литературной формы.

Обезьянье войско несет свою службу. Ходом коня наискось я пересек твою жизнь, как это было и есть — ты знаешь; но, Алик, ты попадешь в мою книгу, как Исаак на костре, сложенном Авраамом. А знаешь ли, Алик, что лишнее «а» в имя Авраама бог дал ему из великой любви? Лишний звук показался хорошим подарком даже для бога.

Знаешь ли ты это, Алик?

Впрочем, ты не будешь жертвой, это я обменной жертвой, барашком, впутался рогами в кустарник.

Комната Ремизова вся в куколках, в чертиках, а Ремизов сидит и шипит на всех «тише, — хозяйка» и поднимает палец. Он не боится хозяйки — он играет.

Тягостен вольным обезьянам путь по тротуарам, жизнь чужая. Женщины человеческие непонятны. Быт человеческий — страшный, тулой, косный, не гибкий.

Мы быт превращаем в анекдоты.

Строим между миром и собою маленькие собственные мирки-зверинцы.

Мы хотим свободы.

Ремизов живет в жизни методами искусства.

Кончаю писать, мне нужно бежать в кондитерскую за тортом. Сейчас ко мне придет кто-то, потом нужно нести торт, потом еще зайти к кому-то, потом искать денег, продавать книгу, разговаривать с молодыми писателями. Ничего, в обезьяньем хозяйстве все пригодится. Вавилонское столпотворение для нас понятней парламента, обиды нам есть где записывать, розы и морозы у нас ходят в паре, потому что — рифмы.

Я не отдам своего ремесла писателя, своей вольной дороги по крышам за европейский костюм, чищенные сапоги, высокую валюту, даже за Алю.

ПИСЬМО ШЕСТОЕ

О тоске и плене нашего прародителя. Кончается письмо запоздавшим предложением начать издавать для него газету.

Звери в клетках Зоо не выглядят слишком несчастными.

Они даже родят детенышей.

Львят выращивали кормилицы-собаки, и львята не знали о своем высоком происхождении.

День и ночь мечутся в клетках гиены.

Все четыре лапы гиены поставлены у нее как-то очень близко к тазу.

Скучают взрослые львы.

Тигры ходят вдоль прутьев клетки.

Шуршат своей кожей слоны.

Очень красивы ламы. У них теплое, шерстяное платье и голова легкая. Похожи на тебя.

На зиму все закрыто.

С точки зрения зверей это не большая перемена.

Остался аквариум.

В голубой воде, освещенной электричеством и похожей на лимонад, плавают рыбы. А за некоторыми стеклами совсем страшно. Сидит деревцо с белыми ветками и тихо шевелит ими. Зачем было создавать в мире такую тоску? Человекообразную обезьяну не продали, а поместили в верхнем этаже аквариума. Ты

сильно занята, так сильно занята, что у меня все время теперь свободно. Хожу в аквариум.

Он не нужен мне. Зоо пригодилось бы мне для параллелизмов.

Обезьяна, Аля, приблизительно моего роста, но шире в плечах, сторблена и длиннорука. Не выглядит, что она сидит в клетке.

Несмотря на шерсть и нос, как будто сломанный, она производит на меня впечатление арестанта.

И клетка — не клетка, а тюрьма.

Клетка двойная, а между решетками, не помню, ходит или не ходит часовой? Скучает обезьян (он мужчина) целый день. В три ему дают есть. Он ест с тарелки. Иногда после этого он занимается скучным обезьяньим делом. Обидно и стыдно это. К нему относишься как к человеку, а он бесстыден.

В остальное время лазит обезьян по клетке, косясь на публику. Сомневаюсь, имеем ли мы право держать этого своего дальнего родственника без суда в тюрьме. И где его консул?

Скучает небось обезьян без дела. Люди ему кажутся злыми духами. И целый день скучает этот бедный иностранец во внутреннем Зоо.

Для него не выпускают даже газеты.

Р. С. Обезьян умер.

ПИСЬМО СЕДЬМОЕ

*с благодарностью за цветы, присланные с письмом. Это третье
Алино письмо.*

И пишу тебе письмо. Милый татарчонок, спасибо за цветы.

Комната вся надушена и продушена, спать не шла, так было жалко от них уйти.

В этой нелепой комнате с колоннами, оружием, со-вой я чувствую себя дома.

Мне принадлежит в ней тепло, запах и тишина.

Я унесу их, как отражение в зеркале; уйдешь — и нет их, вернулась, взглянула — они опять тут.

И не веришь, что только тобою они живут в зеркале.

Больше всего мне сейчас хочется, чтобы было лето, чтобы всего, что было, — не было.

Чтобы я была молодая и крепкая.

Тогда бы из смеси крокодила с ребенком остался бы только ребенок, и я была бы счастлива.

Я не роковая женщина, я — Аля, розовая и пухлая. Вот и все.

Целую, сплю.

Аля

ПИСЬМО ВОСЬМОЕ

О трех делах, мне порученных, о вопросе «любишь?», о моем разводящем, о том, как сделан Дон-Кихот; потом письмо переходит в речь о великом русском писателе и кончается мыслью о сроке моей службы.

Ты дала мне два дела:

1) не звонить к тебе, 2) не видеть тебя.

И теперь я занятой человек.

Есть еще третье дело: не думать о тебе. Но его ты мне не поручала.

Ты сама иногда спрашиваешь меня: «любишь?»

Тогда я знаю, что происходит поверка постов. Отвечаю с прилежанием солдата инженерных войск, плохо знающего гарнизонный устав:

«Пост номер третий, номер не знаю наверное, место поста — у телефона и на улицах от Gedächtniskirche до мостов на Jorckstrasse, не дальше. Обязанности: любить, не встречаться, не писать писем. И помнить, как сделан Дон-Кихот».

Дон-Кихот сделан в тюрьме по ошибке. Пародийный герой был использован Сервантесом не только для совершения карикатурных подвигов, но и для произнесения мудрых речей. Сама знаешь, господин разводящий, что нужно куда-нибудь послать свои письма. Дон-Кихот получил мудрость в подарок, больше некому было

быть мудрым в романе; от сочетания мудрости и безумия родился тип Дон-Кихота.

Многое я мог бы еще рассказать, но вижу чуть скругленную спину и концы маленького собольего палантина. Ты надеваешь его так, чтобы закрыть горло.

Я не могу уйти, оставить пост.

Разводящий уходит легко и быстро, изредка оставившаяся у магазинов.

Смотрит сквозь стекло на туфли с острыми носками, на длинные дамские перчатки, на черные шелковые рубашки с белой каемкой, как дети смотрят сквозь стекло магазина на большую красивую куклу.

Я так смотрю на Алю.

Солнце встает все выше и выше, как у Сервантеса: «оно растопило бы мозги бедного гидальго, если бы они у него были».

Солнце стоит у меня над головой.

А я не боюсь, я знаю, как сделать Дон-Кихота.

Он крепко сделан.

Смеяться же будет тот, кто всех сильнее.

Книга будет смеяться.

И вот, пока я держу свой пост у телефона и трогаю его рукой, как кошка лапой слишком горячее молоко, вставлю в своего Дон-Кихота еще одну мудрую речь. По Берлину ходит большой человек. Я знаком с ним, несколько раз даже обменивался с ним по ошибке кашне.

Когда он говорит, то совершенно неожиданно переходит от спокойного голоса к шаманскому воплю.

Такого шамана раз привезли в Москву, в Исторический музей. Имея за собой вековую шаманскую культуру, шаман не смутился. Взял бубен и шаманил перед профессорами, видел духов и упал в экстазе.

А потом уехал в Сибирь шаманишь уже не при профессорах.

В человеке, о котором я говорю, экстаз живет как на квартире, а не на даче. И в углу комнаты лежит, в кожаный чемодан завязанный, вихрь.

Фамилия его Андрей Белый.

В миру — Борис Николаевич Бугаев.

Профессорский сын.

Уэллс всегда описывает жизнь так, что видно, как вещи руководят человеком.

Вещи переродили человека, машина особенно.

Человек сейчас умеет только их заводить, а там они идут дальше сами. Идут, идут и давят человека.

С наукой дело обстоит совсем серьезно.

Необходимость разума и необходимость в природе разошлись.

Был верх и низ, было время, была материя.

Сейчас ничего нет. В мире царит метод.

Человек придумал метод.

Метод.

Метод ушел из дому и начал жить сам.

«Пища богов» найдена, но мы ее не едим.

Вещи и самые сложные из всех вещей — науки — ходят по земле.

Как заставить их работать на нас?

И нужно ли?

Будем лучше строить бесполезные и необозримые, но новые вещи.

В искусстве метод тоже ходит отдельно.

Человек, пишущий большую вещь, — как шофер на трехсотсильной машине, которая как будто сама тащит его на стену. Про такие машины говорят шоферы: «Она тебя разнесет».

Много раз смотрел я на Андрея Белого — Бориса Бугаева — и думал, что он почти робкий, предупредительно согласный со всем человек.

Вокруг темного лица седыми кажутся полуседые волосы. Тело, очевидно, крепкое. Видишь, как рукава заполнены руками.

Глаза прорезаны с угловатостью.

Метод Андрея Белого — очень сильный, непонятный для него самого.

Начал писать Андрей Белый, я думаю, шутя.

Шуткой была «Симфония».

Слова были поставлены рядом со словами, но не обычному художнику увидел их. Отпала шутка, возник метод.

Наконец, он нашел даже имя для мотивировки.

Имя это — антропософия.

Антропософия — вещь небольшая и созданная для сведения концов.

При Екатерине строили Исаакиевский собор, а при Павле свели своды кирпичом, не считаясь с пропорциями.

Только чтобы не беспокоиться.

И знать — собор кончен.

Сейчас любителей загибать параллельные линии и сводить концы с концами очень много.

Антропософия — очень неподходящее слово для сегодняшнего дня.

Силовые линии пересекаются сейчас не в нас.

Построение нового мира даже скорее сейчас зрелище для нас, чем наше дело.

В ступенчатых «Записках чудака», в которых разум поэта-прозаика бродит и стремится, но не видит, в неудачном, но очень значительном «Котике Летаеве» Андрей Белый создает несколько плоскостей. Одна крепка, почти реальна, другие ходят по ней и являются как бы ее тенями, причем источников света много, но кажется, что вот те многие плоскости реальны, а эта крайняя случайна. Реальности души нет ни в той, ни в других, есть метод, способ располагать вещи рядами.

Вот мудрая речь, которой я занимаю себя на посту. Стою, скучаю, как молодой солдат, считаю прохожих. Ласковыми словами уговариваю себя:

— Потерпи, думай о чем-нибудь другом, о других больших и несчастных людях. А в любви нет обиды. И завтра, может быть, опять придет разводящий.

А срок моего караула?

Срока нет — я попал вдоль службы.

ПИСЬМО ДЕВЯТОЕ

Об одном берлинском наводнении; по существу дела все письмо представляет собою реализацию метафоры: в нем автор пытается быть легким и веселым, но я наверное знаю, что в следующем письме он сорвется.

Какой ветер, Алик! Какой ветер!

В такой ветер в Питере вода прибывает, Алик.

В эти дни бьют в Петропавловской крепости каждые четверть часа куранты, но никто их не слушает.

Считают пушки.

Пушки стреляют. Раз. Раз, два. Раз, два, три...

Одиннадцать раз.

Наводнение.

Теплый ветер, прорываясь к Питеру, несет к нему по Неве воду.

Я рад. А вода все прибывает. А ветер на улице, Алик, мой ветер, весенний, наш, питерский!

Вода на прибыли.

Она затопила весь Берлин, и поезд унтергрунда всплыл в туннеле дохлым угрем, вверх брюхом.

Она вымыла из аквариума всех рыб и крокодилов.

Крокодилы плывут, не проснулись, только скулят, что холодно, а вода поднимается по лестнице.

Одиннадцать футов. Она у тебя в комнате. В Алину комнату вода входит тихо: на лестнице воде негде раскачаться. Но в комнате воду встречают Алины туфли. Дальше — пьеса.

Туфли. Зачем вы пришли? Алик спит! (Они тебя тоже любят.)

Вода (*тихим голосом*). Одиннадцать футов, госпожи туфли! Берлин весь всплыл вверх брюхом, одни тысячемарковые бумажки видны на волнах. Мы — реализации метафоры. Скажите Але, что она снова на острове, ее дом опоясан Оползлом.

Туфли. Не шутите! Аля спит. Глупая высокая вода! Аля устала. Але нужны не цветы, а запах цветов. Але от любви нужен только запах любви и нежность. Больше ничем нельзя грузить ее плечи.

Вода. О госпожи мои Алины туфли! Одиннадцать футов. Вода на прибыли. Пушки стреляют. Теплый ветер прорывается сюда и не пускает нас в море. Теплый ветер настоящей любви. Одиннадцать футов. Ветер так силен, что деревья лежат на земле.

Туфли. О вода на чужую мельницу. Нехорошо пользоваться в любви правом сильного!

Вода. Правом сильной любви?

Туфли. Даже правом сильной любви. Да. Не мучь ее силой. Ей не нужна даже жизнь. Она, моя Алик, любит танец за то, что это тень любви. Люби Алю, а не свою любовь.

И вода уходит назад, тяжело таща по полу портфель с корректурами. Когда вода уходит, туфли говорят одна другой:

— Ох уж эти мне литераторы!

Туфли не злые, но их пара, а две женщины, стоя рядом друг с другом так долго, не могут не сплетничать.

Это письмо я написал и переписал. Теперь я буду в честь твою все переписывать.

Так бог зарегистрировал радугу в честь «Всемирного потопа».

ПИСЬМО ДЕСЯТОЕ

О женщине, выбирающей платье, и о вещах, имеющих руки. Тут записано одно недоразумение с фраками. Но главное содержание письма — это рассказ о том, как раз в шляпе Петра Богатырева завелась керенка, как он умел не плакать в Москве и как заплакал в пражском ресторане.

Итак, я пишу о чужой культуре и чужой женщине.

Женщина, может быть, и не совсем чужая.

Я не жалуясь на тебя, Аля. Только ты — очень женщина.

Ты говоришь: «Когда очень долго хочется какого-нибудь платья, то потом не стоит и покупать — как будто поносила и сносила наизусть».

В магазине же женщина, несомненно, флиртует с вещами, ей все нравится.

Психология это европейская.

Конечно, сама вещь виновата, если она не умеет становиться любимой.

Особенно вещи, имеющие руки.

Но каждый солдат в своем ранце носит свое поражение.

На поле битвы, убитый, он только узнает свою судьбу.

Мы не умеем быть легкими.

Жена Ивана Грекова, знаменитого хирурга, обиделась на меня и Мишу Слонимского за то, что мы при-

шли к ней на вечер во френчах и валенках. Остальные были во фраках.

Разгадка нашей невежливости была простая: у тех были старые фраки: фрак долго не стареет и может пережить революцию. А мы фраков никогда не носили. Носили сперва гимназические и студенческие пальто, а потом солдатские шинели и френчи, перешитые из этих шинелей. Мы не знали иного быта, кроме быта войны и революции. Она может нас обидеть, но мы из нее уйти не сможем.

Магазинная психология нам чужда, мы привыкли к немногим вещам, лишнее отдаем или продаем. Наши жены носили мешки, и размер ноги у них увеличивался на один номер.

Европа нас разбивает, мы горячимся в ней и принимаем все всерьез. Ты знаешь белокурого Петра Богатырева. Глаза у него голубые, рост маленький, брюки короткие; брюки бывают особенно коротки у коротконогих. Ботинки Богатырева не зашнурованы.

По улицам он то идет медленно на цыпочках, то бегаёт наискось зайцем, — не говорит, а галдит.

Этот эксцентрик родился в семье цехового, в селе Покровском, на Волге. За умение хорошо декламировать попал в гимназию. Кончил. Пошел в университет филологом и здесь занялся теорией анекдотов.

Пишет Богатырев много и потом теряет рукописи.

В голодной Москве Богатырев не знал, что он живет плохо. Жил, писал, халтурил, как и все, но незлобно.

Шел Богатырев вечером по сугробам Москвы из театра домой, устал, снял шапку, вытирает лоб.

И вдруг в шляпе завелась керенка.

Оглянулся, видит — какой-то военспец уходит.

Погнался.

— Товарищ, мне не нужно.

— Да вы не стесняйтесь, возьмите.

Богатырев не взял, но не обиделся.

Никто нас не может обидеть, потому что мы работаем.

Никто нас не может сделать смешными, потому что мы работаем.

Никто нас не может сделать смешными, потому что мы знаем свою цену.

А нашу любовь, любовь людей, никогда не носивших фраков, никто из женщин, не носивших вместе с нами тяжесть нашей жизни, не может понять.

Богатырев читал по институтам, собирая революционный фольклор, дружил с Романом Якобсоном.

Когда Роман уехал в Прагу, он выписал к себе Богатырева.

Приехал Богатырев, брюки короткие, ботинки не зашнурованы, в чемодане одни рукописи и рваные бумаги, и все спутано так, что нельзя сказать, где исследование и где штаны.

Покупал Богатырев сахар, держал его в карманах и ел, одним словом, пытался удержать русский быт.

Но Роман, со своими узкими ногами, рыжей и голубоглазой головой, любил Европу.

Он похож действительно на твоего брата.

Роман повел Богатырева в ресторан: сидел Петр среди неисцарапанных стен, среди разной еды, вин, женщин. Заплакал.

Он не выдержал. Нас размораживает этот быт.

Нам этого не нужно. Впрочем, для создания параллелизмов годится все.

Петр написал книжку «Чешский кукольный и русский народный театр», потом приехал в Берлин, а я издал эту книжку, потому что ты так занята, что у меня много свободного времени. И еще потому, что я умею работать.

Богатырев же сшил себе три костюма, ходит же в каком-то четвертом, — очевидно, национальном, московском.

Сейчас он выдерживает даже «Прагер-Диле».

А заплакал он не из сентиментальности, а так, как плачет стекло в комнате, которую затопили после долгого промежутка.

ПИСЬМО ОДИННАДЦАТОЕ

Оно написано, очевидно, в ответ на замечание, — сделанное, вероятно, по телефону, так как в деле не сохранилось никаких письменных следов его, — относительно манеры есть и содержит в себе также отрицание факта необходимости носить брюки со складкой. Все письмо снабжено библейскими параллелями.

Клянусь тебе — брюки не должны иметь складки.
Брюки носят, чтобы не было холодно.

Спроси у Серапионов.

Наклоняться над пищей, может быть, и в самом деле нехорошо.

Ты говоришь о нас, что мы не умеем есть.

Мы слишком низко наклоняемся к тарелкам, а не несем пищу к себе.

Что же, будем удивляться друг на друга.

Многое для меня удивительно в этой стране, где брюки должны иметь спереди складку; те, кто бедней, кладут на ночь брюки свои под матрац.

В русской литературе этот способ известен, он применяется — у Куприна — профессиональными нищими из благородных.

Сердит меня здешний быт!

Так сердился Левин («Анна Каренина»), когда увидел, что в доме варят варенья не по левинскому способу, а по способу семьи Кити.

Когда судья Гедеон собирал партизанский отряд для нападения на филистимлян, то он прежде всего отправил домой всех семейных.

Потом ангел божий велел привести всех оставшихся воинов к реке и взять в бой только тех, кто пьет воду из горсти, а не наклоняется к ней и не лакает, как собака.

Неужели мы плохие воины?

Ведь, кажется, когда здесь рушится все, рушится скоро, это мы уйдем по двое с винтовками за плечами, с патронами в карманах штанов (без складки), уйдем, отстреливаясь из-за заборов от кавалерии, обратно в Россию.

Но над тарелками лучше не наклоняться.

Страшен суд судом Гедеона! Что, если он не возьмет нас в свое войско!

Библия любопытно повторяется.

Однажды разбили евреи филистимлян. Те бежали, бежали по двое, спасаясь, через реку.

Евреи поставили у брода патрули.

Филистимлянина от еврея тогда было отличить трудно: и те и другие, вероятно, были голые.

Патруль спрашивал пробежавших: «Скажи слово шабелес».

Но филистимляне не умели говорить «ш», они говорили «сабелес».

Тогда их убивали.

На Украине видал я раз мальчика-еврея. Он не мог без дрожи смотреть на кукурузу.

Рассказал мне:

Когда на Украине убивали, то часто нужно было проверить, еврей ли убиваемый.

Ему говорили: «Скажи «кукуруза».

Еврей иногда говорил: «к у к у р у ж а».

Его убивали.

ПИСЬМО ДВЕНАДЦАТОЕ,

написанное между шестью и десятью часами утра. Изобилие времени сделало письмо длинным. В нем три части. Важно же в нем только упоминание о том, что женщины в берлинском ночном притоне умеют держать вилку.

Шесть часов утра.

За окном, на Kaiserallee, еще темно.

К тебе позвонить можно в половине одиннадцатого.

Четыре с половиной часа, а потом еще двадцать пустых часов, между ними твой голос.

Постыла мне моя комната. Не мил мне мой письменный стол, на котором я пишу письма только тебе.

Сиюю влюбленный, как телеграфист.

Хорошо было бы завести гитару и петь.

Поговори хоть ты со мной,
Подруга семиструнная,
Душа полна такой тоской,
А ночь такая лунная.

Нужно писать халтуру. Рекламную фильму для мотоциклеток.

Мысли о тебе, о мотоциклетке, об автомобиле путаются в моей голове.

Буду писать письмо. Фильма подождет.

Я пишу тебе каждую ночь, рву потом и бросаю

в корзину. Письма оживают, срastaются, и я их снова пишу.

Ты получаешь все, что я написал.

В твоей корзинке для сломанных игрушек первый тот, который подарил тебе, прощаясь, красные цветы. Ты позвонила к нему и поблагодарила; и тот, кто подарил тебе янтарный амулет, и тот, от которого ты радостно приняла из стальной проволоки сплетенную маленькую дамскую сумочку.

Твоя повадка однообразна: веселая встреча, цветы, любовь мужчины, которая всегда запаздывает, как всасывание свежего газа в цилиндр автомобиля.

Мужчина начинает любить через день после того, как он сказал «люблю».

Поэтому не нужно говорить этого слова.

Любовь все растет, человек загорается, а тебе уже разонравилось.

В технике автомобиля это зовется опережением выпуска.

Только я, разорванный как письмо, все вылезая из корзинки для твоих сломанных игрушек. Я переживу еще десяток твоих увлечений, днем тырываешь меня, а ночью я оживаю, как письмо.

Вот еще нет утра, а я уже на страже.

Окно на улицу открыто.

Автомобили тоже проснулись или еще не легли спать.

Аль, Аль, Эль,— кричат они: им хочется выговорить твое имя.

Сию в комнате моей болезни, думаю о тебе, об автомобилях. Так смешней.

Ты повернула мою жизнь, как червячный винт шестеренку.

Шестеренка же не может повернуть руля. В технике это называется: необратимая передача. Необратима моя судьба.

Только время, как поют в одесской блатной песне, придуманной Лившицем, принадлежит мне: я могу делить ожидание на часы, на минуты, могу считать их. Жду, жду. Жалко, нет гитары.

Чего бы мне ждать? Буду ждать солнца. Солнце встанет часов в восемь. Осветит Kaiserallee, и улица станет похожа на Каменноостровский проспект.

На Каменноостровском в Петербурге стояла та гимназия, которую я окончил.

Год был какой-нибудь, но, кажется, 1913-й. Мы были абитуриентами гимназии. Мы сильно хотели кончить гимназию и выкатиться на улицу, кувыряясь как деревянный обруч.

Воздух был наполнен желаниями, они плыли над Каменноостровским, перьями, крыльями. Облака были перистые.

Мы хотели скорее поймать жизнь. Но слов не знали, думали, что женщину можно взять, как вещь за ручки.

Горячими или холодными руками хватались за жизнь.

Хотели узнать любовь под разными номерами. Перерезали на гимназических вечерах провода, а если заболели серьезно, то охотно стрелялись, как будто хотели узнать еще один номер. К этим смертям была привычка. Мы были morituri, что значит долженствующие умереть.

Morituri хотели только попробовать еще один номер.

Нет, лучше сидеть в комнате, не спать в шесть часов утра, в семь пойти на базар за цветами. Лучше всю жизнь прожить под гитару.

Странные в Берлине притоны. Попал я в Nachtlokal.

Комната обыкновенная, на стенах висят фотографии.

Пахнет кухней. Пианино играет заглушенно. Скрипач пиликает на странной скрипке с вырезанными насквозь деками. Публика молчаливо пьяна. Выходит голая женщина в черных чулках и танцует, неумело разводя руками; потом выходит другая, без чулок.

Не знал, кто сидит в комнате кроме нас. Скрипач обходит столики, собирает деньги. Подходит к сидящему в углу мрачно пьяному человеку. Тот говорит ему что-то.

Скрипач берет свою безгрудую скрипку, и в воздухе повисает тоненькая-тоненькая «Боже, царя храни». Давно я не слышал этого гимна.

Женщина станцевала свое, надела готовое, довольно нарядное платье и сидит за соседним столиком, ест что-то.

— Смотри, она умеет держать даже вилку, — сказал мне Богатырев. Умение есть было у нас модным вопросом.

Пошли домой. В передней подает пальто какая-то женщина. Отдавая номерок, всматриваюсь ей в лицо. Это она сейчас танцевала в чулках. Все устроено очень портативно и, вероятно, на семейных началах. Разврата же, по всей вероятности, нет. Есть люди со словами и без слов. Люди со словами не уходят, и, поверь мне, я счастливо прожил свою жизнь.

Без слов нельзя ничего достать со дна.

Светлеет, мне незачем кончать писать. Время принадлежит мне. Лившиц прав.

На части расползлось мое бессонное письмо. Свяжем, прежде чем порвать.

В богумильской легенде бог хочет достать песок со дна моря.

Но бог не хочет нырять под воду. Он посылает черта и наказывает ему: «Когда будешь брат, говори — не я беру, а бог берет».

Нырнул черт на самое дно, докрутился до дна, схватился за песок и говорит: «Не бог берет, а я беру».

Самолюбивый черт.

Не дается песок. Выплыл черт синим.

Опять посылает его бог в воду.

Доплыл черт до дна, скребет песок когтями, говорит:

«Не бог берет — я беру».

Не дается песок. Выплыл черт, задыхаясь. В третий раз посылает его бог в воду.

В сказке все делается до трех раз.

Видит черт — податься ему некуда.

Не захотел он портить сюжета. Заплакал, может быть, и нырнул. Доплыл до дна и сказал: «Не я беру,—

бог берет». Взял песок и выплыл. А бог из песка, взятого со дна чертом по божьему повелению, создал человека.

Расхотелось дальше писать. Не нужны мне письма.

Не нужна мне гитара. И мне все равно, похожа или не похожа моя любовь на необратимую передачу.

Мне все равно. Я знаю: ты не положишь даже моего письма в коробку на правой стороне твоего стола.

ПИСЬМО ТРИНАДЦАТОЕ

Оно написано в Россию; из него ясно, что автор страдает навязчивой идеей. В письме говорится о том, как трудно даже после открытия Эйнштейна жить, не занимая ни времени, ни пространства. Кончается письмо выражением негодования на не-правильность употребления местоимения «мы» в Берлине.

Дорогие друзья, почему вы так мало пишете мне?
Неужели вынули вы меня из своего сердца?

Спасите меня от людей-теней, от людей, выпряженных из оглобелей, от ржавчины, от всей жизни, которая говорит мне одно:

«Живи, но не занимай у меня ни времени, ни места».

И еще говорит:

«Вот тебе день и вот тебе ночь, а ты живи в промежутках. Только утром и вечером не приходи».

Друзья мои, братья! До чего неправильно, что я здесь!

Идите все на улицу, на Невский, просите, требуйте, чтобы мне разрешили вернуться.

Во избежание неприятностей, можно ехать по Невскому в трамвае.

А сами держитесь за землю, друзья.

Я связан с Берлином, но если бы мне сказали: «Можешь вернуться», — я, клянусь Оползком, пошел бы домой, не обернувшись, не взявши рукописей. Не позволив по телефону.

Мне запретили звонить.

Что вы пишете сейчас?

Починен ли провал мостовой на Морской, против Дома искусства?

Лучше мертвым лечь в эту яму, чтобы исправить дорогу для русских грузовых автомобилей, чем жить бесполезно.

А автомобилей в Петербурге много?

Как издаетесь вы?

Мы издаем довольно много.

Только здесь «мы» — смешное слово.

Одна женщина звонила мне по телефону. Я был болен.

Поговорили. Сказал, что сижу дома.

А она мне говорит, уже вешая трубку:

«Мы сегодня идем в театр».

Так как я только что с ней говорил, то не понял:

«Кто же мы? Я болен».

До чего неверно! Мы — это я и еще кто-нибудь.

В России «мы» крепче.

ПИСЬМО ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ

Об Иване Пуни и жене его, Ксане Богуславской. О том, как любит художник и как нужно любить художника, о друзьях Пуни и о том, как рождаются книги и картины. Содержание письма дидактическое.

Трудно даже в письмах, даже через черную бумажную полумаску, одетую мной на тебя, трудно даже во сне видеть мне твое лицо.

Женщина без мастерства, чем ты занимаешь свое время? Ну разве хорошо, Аля, отнимать хлеб у людей и отдавать собакам?

Ведь они собаки, халтурщики и собаки.

Берлин опоясан для меня твоим именем.

Не доходят вести из мира.

А Ксана Богуславская-Пуни больна дифтеритной ангиной. Бедная девочка, бедная художница и жена художника! Я внимательно смотрел на нее и ее мужа до встречи с тобой.

Ваню Пуни знаю уже десять лет, с «Трамвая В» — это название выставки.

Он никогда не видит ничего кругом, хотя не влюблен, он, кажется, никого не любит и умеет не тянуться к людям, а рассеянно принимать их.

У него одна печальная любовь — к картинам. Как я не сумел радостно любить тебя, так Пуни нерадостно любит на всю жизнь искусство.

Ты никогда не будешь права передо мной, потому

что не имеешь ни мастерства, ни любви, и если есть нравственность, то она не может охранять того, кто сам так силен.

Зачем быть правым человеку, который каждый миг может сказать мне: «Я не просила тебя любить меня» и отложить меня в сторону?

Не удивляйся, что я кричу, когда ты не делаешь мне больно.

Через тебя я узнал принцип относительности. Представь себе Гулливера у великанов: держит его великанша в руке, — чуть-чуть, почти не держит, а просто забыла выпустить, а вот сейчас выпустит, и кричит в ужасе бедный Гулливер, звонит по телефону — не бросай меня!

Иван Пуни влюблен в свои картины; печально он смотрит на судьбы искусства, для него все не просто, и он не уверен в любви завтрашнего дня.

Раз ночью пришел я к нему с Романом Якобсоном, Карлом Эйнштейном, Богатыревым, еще с кем-то.

Час или два было, не помню; Пуни еще работал в своей мастерской. На полу, на стульях, на кровати лежали тюбики красок.

Он принял нас без радости, без изумления, как будто мы — пассажиры, а его комната — вагон.

Мы говорили друг с другом о многом, все о горьком.

Ели картошку, которую брали из угля. Пуни дал сало, сварил картошку, но не заметил нас. Он смотрел печально и внимательно на картину.

А раз я видел его хохочущим перед своей картиной; он может смеяться над конструкцией, как над остроотой.

Ксана Богуславская — жена художника и художница.

Она неплохой, хотя и сладкий, художник сама, скорее даже хороший, потому что сладость ее сознательна, — это прием, а не слезы.

И самое прекрасное в ней то, что она влюблена в картины своего мужа. Ревнует один вариант к другому, волнуется из-за того, что будет дальше.

А чтобы жить, художнику нужно халтурить. От халтуры же болят физически плечи. Настоящих же картин

нельзя продать, или, вернее, прежде чем их признают, нужно долго-долго терпеть. Мы часто шутили называли дом Пуни «святое семейство», а иногда — «торговый дом с ограниченной ответственностью». А семейство между тем действительно святое: если все перевести с берлинского языка на древний, то получается бегство в Египет, причем Ксана будет Иосифом, Пуни — матерью, а картина — младенцем.

Трудно жить всякому, любящему женщину или свое ремесло.

К Пуни ходят друзья: белокурый немец Фриг с красивой женой, латыш Карл Залит, шумный, как африканский христианин IV века, Арнольд Дзеркал, молчаливый, похожий на шведа, огромный, хорошо одетый, сильный и непонятный для меня. Бывает еще там Руди Беллинг, французского типа немец, скульптор, по сложению похожий на кузнечика; это по его моделям сделаны экспрессионистические манекены в окнах Берлина.

Все эти люди, когда смотрят картины, спокойны и тихи. А Ксана глядит на холсты влюбленными глазами. Пуни много работал все время.

Картины едят его. Работать так трудно!

А вещи рождаются, как дети.

Их зачинают весело, весело и не постыдно, носят трудно, рожают больно, а живут они потом горько.

ПИСЬМО ПЯТНАДЦАТОЕ

Алино же четвертое, о том, что она ничего не хочет.

Милый, сижу на твоём нелюбимом диване и чувствую, что очень хорошо, когда тепло, удобно и ничего не болит.

У всех вещей сдержанно-молчаливый вид хорошо воспитанных людей.

Цветы же прямо говорят: мы знаем, но не скажем, — а что они знают — неизвестно!

Куча книг, которые я могу читать и не читаю, телефон, в который я могу говорить и не говорю, рояль, на котором я могу играть и не играю, люди, с которыми я могу встречаться и не встречаюсь, и ты, которого я должна была бы любить и не люблю.

А без книг, без цветов, без рояля, без тебя, родной и милый, как бы я плакала.

Свернулась я сейчас калачиком и, как истая женщина Востока, созерцаю:

Слежу за глупым повторяющимся узором печки, нелепо подражаю чайнику — одну руку в бок, другую выгибаю, как носик, — и радуюсь, что так похоже, щурю глаза на отчего-то дрожащий куст белой азалии.

Ни о чем не мечтаю, не думаю.

Милый, я тебя не обижаю, пожалуйста, не думай, что я тебя обижаю. Я чувствую, что начинаю казаться тебе самоуверенной; нет, я знаю, что я никуда не го- жусь, не стоит на этом настаивать.

Покупки лежат нераспакованные на столе.

Еще очень недавно я пришла бы домой и разделась бы, чтобы померить новую ночную рубашку, а сейчас она лежит завернутой в бумагу.

Аля

ПИСЬМО ШЕСТНАДЦАТОЕ

В нем развивается замечание Али о трансатлантических пароходах, говорится о танцах на палубе, автомобилях, Борисе Пастернаке, московском Доме печати и о нашей судьбе.

Ты мне хорошо рассказывала про трансатлантический пароход. Ведь я для твоих слов — копилка. Ты рассказывала, что на таком пароходе все время чувствуешь, как он тянет. Не движение само, а именно тягу, ход и потенцию хода. Для автомобилиста это понятно. Автомобили тянут все по-разному. Хорошая машина очень приятно упирает в твою спину, как бы ладонью, толкает тебя. Главная прелесть хорошей машины — характер ее тяги, характер нарастания силы. Ощущение, похожее на нарастание голоса. Очень приятно нарастает голос-тяга «фиата». Нажимаешь педаль газа, а машина в восторге несет тебя. Бывают машины, берущие сильно, но жестко, особенно помню одну такую: шестидесятисильный «митчель». Все ощущения на автомобиле другие: чувствуешь тягу и покой или тягу и тоску. Но все на основе ощущения упирающегося в тебя движения.

Трансатлантический пароход я не видел. Но люблю его и понимаю. Должно быть, очень хорошо танцевать на полу, который идет, целоваться и думать, когда мысли немножко отстают от движения, как сердце при опускании лифта.

Это похоже на мысли под музыку, но лучше. Похоже на разговор Долохова («Война и мир») под пение «Ах, вы сени, мои сени!» — когда он не смог поспорить с товарищем.

Рождается новый мир, новые ощущения, еще не все их замечают. Нашу землю тянет куда-то на буксире. Твоя сестра сидела как-то в Доме печати в Москве. Было, вероятно, холодно, много газетного народа. Она же сидела с Пастернаком, Борисом. Он говорил как обыкновенно, слова бросал кучной толпой то в одну, то в другую сторону, и самое главное не было сказано. Самое главное слово.

А сам Пастернак был таким хорошим, что я его сейчас опишу. У него голова в форме яйцеобразного камня, плотная, крепкая, грудь широкая, глаза карие. Марина Цветаева говорит, что Пастернак похож одновременно на араба и на его лошадь. Пастернак всегда куда-то рвется, но не истерически, а тянет, как сильная и горячая лошадь. Он ходит, а ему хочется нестись, далеко вперед выбрасывая ноги. Пастернак сказал твоей сестре после многих непонятных слов:

— Вы знаете, мы как на пароходе.

Этот человек чувствовал среди людей, одетых в пальто, жующих бутерброды у стойки Дома печати, тягу истории. Он чувствует движение, его стихи прекрасны своей тягой, строчки их рвутся и не могут улеться, как стальные прутья, набегают друг на друга, как вагоны внезапно заторможенного поезда. Хорошие стихи.

В Берлине Пастернак тревожен. Человек он западной культуры, по крайней мере ее понимает, жил и раньше в Германии, с ним сейчас молодая, хорошая жена, — он же очень тревожен. Не из попытки закруглить письмо скажу, мне кажется, что он чувствует среди нас отсутствие тяги. Мы беженцы, — нет, мы не беженцы, мы выбеженцы, а сейчас сидельцы.

Пока что.

Никуда не едет русский Берлин. У него нет судьбы. Никакой тяги.

Как отчетливо я это чувствую. Может быть, тебя привлекают чужие люди, англичане, американцы, может быть, тебе скучно с нами, потому что ты тоже чувствуешь это. У тех людей есть механическая тяга, тяга трансатлантического парохода, на палубе которого хорошо танцевать джимми. Мы теряем своих женщин. Нужно уже думать о себе. Мы, мужчины, двигатели внутреннего сгорания, наше дело бурлачить. Для палубы у нас нет бальных башмаков.

ПИСЬМО СЕМНАДЦАТОЕ

О неизбежности и предсказанности развязки. В ожидании ее корреспондент пишет сперва о Гамбурге, потом о сереньком, в полоску, Дрездене и, наконец, о городе готовых домов—Берлине; дальше речь идет о кольце, через которое продеты все мысли автора, о ночном пути его под двенадцатью железными мостами и о встрече. И еще о том, что слова бесполезны.

Совершенно спутался, Аля! Видишь ли, в чем дело: я одновременно с письмами к тебе пишу книгу. И то, что в книге, и то, что в жизни, спуталось совершенно. Помнишь, я писал тебе про Андрея Белого и про метод? В любви есть свои методы, своя логика ходов, без меня и без нас установленная. Я произнес слово любви и пустил дело в ход. Началась игра. Где любовь, где книга, я уже не знаю. Игра развивается. На третьем или четвертом печатном листе я получу свой шах и мат. Начало уже сыграно. Никто не может изменить развязки.

Трагические концы, минимум — разбитое сердце, предсказаны романом в письмах.

А пока расскажу только для себя о месте, где происходит действие.

Берлин трудно описать.

Если описывать Гамбург, то можно сказать что-то о чайках над каналами, о магазинах, о домах, наклонившихся над каналами, о всем, что принято рисовать.

Когда въезжаешь в свободный порт города Гамбурга, то раздвигаются шлюзы как занавес. Театральный эф-

фekt. Громадное водяное поле, кланяющиеся подъемные краны, черные черпаки, набирающие из пароходов в рот уголь. Челюсти у них откидываются сразу в обе стороны, как у крокодилов. Высокие, вышиной в выстрел из нагана, решетчатые подъемники порталного типа. Плавающие элеваторы, которые могут высосать за день до 35 000 пудов зерна. Подплыть к такому сосуну и сказать: «Дорогой товарищ, высоси из меня, пожалуйста, 35 000 любовных чертей, которые завелись в душе».

Или попросить самый большой кран, чтобы он поднял меня за шиворот и показал запруженную шлюзами Эльбу, много железа, пароходы, перед которыми автомобили — только блохи. И чтобы сказал мне паровой кран: «Смотри, сентиментальный щенок, на железо, поднятое дыбом. Не хорошо ныть и плакать, а если не можешь жить, то всунь свою голову в железный угольный черпак, чтобы ее откусило».

Правильно!

Гамбург описать можно.

Если описывать Дрезден, то, конечно, работы будет больше. Но есть выход, к которому в новой русской литературе часто прибегают.

Возьмем какую-нибудь деталь Дрездена, — например, то, что автомобили в нем чистенькие и обиты внутри серой материей в полоску.

Дальше все так просто, как для подъемного крана поднять одну тонну.

Нужно уверять, что Дрезден весь серенький в полоску, и Эльба — полоска на сереньком, и дома серенькие, и Сикстинская Мадонна серенькая в полоску. Вряд ли это будет правильно, но зато убедительно и очень хорошего тона.

Серенького в полоску.

Но трудно описать Берлин. Его не ухватишь.

Русские живут, как известно, в Берлине вокруг Zoo.

Известность этого факта нерадостна.

Во время войны говорили: «Как известно, немцы весной обыкновенно наступают». Как будто немцы наступают, как весна.

Русские ходят в Берлине вокруг Старой кирки, как мухи летают вокруг люстры. И как на люстре висит бумажный шарик для мух, так на этой кирке прикреплен над крестом странный колючий орех.

Улицы, видные с высоты этого ореха, широкне. Дома одинаковые, как чемоданы. По улицам ходят дамы в котиковых пальто и в тяжелых кожаных ботах, а среди них ты в мышинном пальто, отделанном котиком.

По улицам ходят спекулянты в шершавых пальто и русские профессора попарно, заложив руки с зонтиком за спину. Трамваев много, но ездить на них по городу незачем, так как везде город одинаков. Дворцы из магазина готовых дворцов. Памятники — как сервизы. Мы никуда не ездим, живем кучей среди немцев, как озеро среди берегов.

Зимы нет. Снег то выпадает, то тает.

В сырости и в поражении ржавеет железная Германия, и ржавчиной срастаемся, ржавея вместе с ней, нежелезные мы.

На Kleiststrasse, против дома, где живет Иван Пуни, стоит дом, где живет Елена Феррари.

У нее лицо фарфоровое, а ресницы большие и оттягивают веки.

Она может ими хлопать, как дверцами несгораемых шкафов.

Между этими двумя знаменитыми домами вылетает унтергрунд из-под земли и с воем лезет на помост.

Поезд бежит из вокзала на Wittenbergplatz, взывая как тяжелый снаряд на подъеме.

Дальше поезд проскакивает за красной киркой, а кирки так похожи в Берлине друг на друга, что мы их различаем только по улицам, на которых они стоят.

Проскакивает поезд за красной киркой через пролом дома, как через триумфальную арку.

Дальше идет форум всех берлинских поездов, Gleisdreieck. Для русских, живущих среди немцев, как среди берегов, Gleisdreieck — пересадка.

Отсюда поезд бежит на Leipzigerplatz и на другие площади, где нищие продают спички и спокойно лежат покрытые попонками собаки — поводыри слепых.

Всхлипывают шарманки, они не играют ни «Ach, mein lieber Augustin», ни «Deutschland, Deutschland über alles», они просто стонут. Это механический стон Берлина.

Если не поехать на площади, а выйти из пустых ворот Gleisdreieck, то не увидишь ни немцев, ни профессоров, ни шиберов.

Кругом, по крышам длинных желтых зданий, идут пути, пути идут по земле, по высоким железным помостам, пересекают железные помосты, проходя по другим помостам, еще более высоким.

Тысячи огней, фонарей, стрелок, железные шары на трех ногах, семафоры, кругом семафоры.

Тоска, эмигрантская любовь и трамвай № 164 завели меня сюда, я долго ходил по мостикам над путями, которые перекрещиваются здесь, как перекрещиваются нити шали, проводимой через кольцо.

Это кольцо — Берлин.

Это кольцо для моих мыслей — твое имя.

Я возвращался часто ночью от тебя и проходил под двенадцатью железными мостами.

Идешь, поешь. Думаешь, почему к железному сердцу Германии — Gleisdreieck — и к железным воротам Гамбурга жизнь дает только готовые вещи — дома, как чемоданы, трамваи, на которых некуда ехать. Иду, возвращаясь.

Иду дорогой под двенадцатью железными мостами.

Идти далеко. На углу Potsdamerstrasse каждую ночь вижу все одну и ту же проститутку в красной шляпе.

Она напевает что-то, увидя меня, потом говорит на непонятном мне языке.

Иду мимо, мне далеко.

Что делать, товарищ в красной шляпе!

На свете много разных зверей, и все они по-своему славят и хулят бога.

Ты ныряешь на дно морское без слов и выносишь со дна моря один песок, текучий, как грязь.

А я имею много слов, имею силу, но та, которой я говорю все слова, — иностранка.

ПИСЬМО ВОСЕМНАДЦАТОЕ

О японце Тарацуки и его любви к Маше. О горестном сходстве людей всех цветов. О Фузияме. В конце письма — упрек.

Я очень сентиментален, Аля. Это потому, что я живу всерьез. Может быть, весь мир сентиментален. Тот мир, адрес которого я знаю. Он не танцует фокстрота.

Был у меня в России в 1913 году ученик, японец. Фамилия его была Тарацуки.

Служил он секретарем в японском посольстве.

А в квартире, где он жил, была горничная Маша из города Сольцы. В Машу влюблялись — дворники, жильцы, почтальон, солдаты.

А ей ничего не было надо. У нее уже была в Сольцах дочка шести лет, которая звала маму дурой.

В комнате Тарацуки было тепло. Я часто сидел рядом с ним и читал ему Толстого.

Всегда читал слишком быстро.

Лицо Тарацуки и мое лицо отражались в зеркале, висящем на стене.

У меня лицо все время меняется, его лицо было неподвижно, как будто оно было покрыто не кожей, а скорлупой.

Мне казалось, что из нас двоих — человек, вероятно, только один.

Его мир был для меня без адреса.

Тарацуки влюбился в Машу. Она смеялась, взвизгивала, когда рассказывала об этом.

Он провожал ее, когда она гуляла с белой собачкой. Тарацуки любил ее 1914, 1915, 1916, 1917, 1918 год.

Пять лет.

Раз он пришел к Маше и сказал ей:

— Послушай, Маша. У меня есть бабушка, она живет на большой горе Фузияме, в саду. Она очень знатная и любит меня, и еще бегаёт в том саду любимая белая обезьяна.

(Не удивляйтесь стилю Тарацуки — это ведь я учил его русскому языку.)

— Недавно белая обезьяна убежала от бабушки. Бабушка писала мне об этом.

А я ответил, что люблю девушку по имени Маша и прошу разрешения на брак. Я хотел, чтобы ты была принята в семье.

Бабушка ответила, что обезьяна уже вернулась, что она очень рада и согласна на брак.

Но Маше было очень смешно, что у Тарацуки есть желтая бабушка на Фузияме.

Она смеялась и ничего не хотела.

Потом наступила революция.

Тарацуки разыскал Машу, которая была без места, и стал снова просить ее:

— Маша, здесь ничего не понимают. Это не пройдет так, здесь будет много крови.

Едем ко мне в Японию.

Революция продолжалась.

Тарацуки позвал Машу в посольство. Вещи в посольстве упаковывались. Маша пошла.

Там их принял посол и торопливо сказал:

— Барышня, вы не понимаете, что делаете, — ваш жених богатый и знатный человек, его бабушка согласна.

Подумайте, не упускайте счастья.

Маша не ответила ничего.

А когда они вышли на улицу, то она ответила своему японцу: «Я никуда не поеду» — и поцеловала его в стриженую голову.

Тарацуки явился к ней еще раз. Он был очень грустен. Он говорил:

— Милая Маша. Если ты не едешь, то подари мне маленькую белую собачку, с которой гуляешь.

Так как был голод и собаку уже нечем было кормить, то Маша ее подарила.

Последнее письмо Тарацуки было из Владивостока. Вот что было в письме:

«Я привез сюда твою собаку и скоро поеду с ней дальше, у вас будет очень тяжело для тебя, я жду ответа, напиши, и я приеду за тобой».

Но едва успело дойти письмо, как железная дорога порвалась в сотнях мест.

А Маша все равно не ответила бы. Она осталась.

Ее по-прежнему любили все. Революции она не боялась, потому что у нее не было знатной желтой бабушки.

Она работает сейчас на заводе «Военно-санитарных заготовлений», — кажется, так.

Когда она вспоминает японца, то жалеет его.

Ее все любят. Она настоящая женщина, она как трава, у нее как будто нет имени, нет самолюбия, она живет не замечая себя.

Мне тоже жаль японца.

И я думаю о том, что я напрасно смотрел в зеркало и неправильно замечал, что я и японец — разные.

Он очень похож на меня, этот японец.

Не думаю, что это будет способствовать укреплению военного могущества его страны.

А ты — не Маша.

На твоем небе вместо звезд — твой адрес. Впрочем, все это не так хорошо, как жалобно.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПИСЬМУ ДЕВЯТНАДЦАТОМУ

Алиному, об аспирине, селедке с картошкой, телефоне, любовной инерции, англичанине-танцоре и о кормилице Стеше. В предисловии подробно объяснено, почему само Алино письмо не нужно читать.

Письмо Алино лучшее во всей книге. Но не читайте его сейчас. Пропустите и прочтите, уже окончив книгу. Я объясню вам сейчас, почему это нужно сделать.

Я сам не прочел его в свое время. Поцеловал, пробежал отдельные кусочки, но оно было написано карандашом, и я не прочел.

Сейчас объясню почему. Я — глухарь. То есть я клепал в жизни котлы, придерживая клещами изнутри заклепки. В ушах гром. Вижу, как шевелятся у людей губы, но ничего не слышу. Меня оглушило жизнью — глухие же люди очень замкнуты.

Прочел Алино письмо только недавно, 10 марта, уже дописав книгу. Читал четыре часа. Письмо прежде всего очень хорошо написано. Честное слово, я его не писал. В нем настоящая правда про любовную инерцию и еще одна ненаписанная правда об инерции несчастья.

Мне за границей нужно было сломиться, и я нашел себе ломающую любовь. И уже не глядел на женщину и сразу пришел к ней с тем, что она меня не любит. Я не говорю, что иначе она меня бы полюбила. Но все

было predetermined. Это письмо нарушает схему о двух культурах потому, что женщина, написавшая так про Стешу, — своя.

Итак, дорогие друзья, не читайте этого письма. Я нарочно поэтому перечеркиваю его красным. Чтобы вы не ошиблись.

Как композиционно понять это письмо? Ведь оно все же вставлено?

Но скажите, на какого черта вам нужна композиция? А если нужна — извольте! Для иронии произведения необходима двойная разгадка действия, обычно она дается понижающим способом, в «Евгении Онегине», например, фразой: «Уж не пародия ли он?»

Я даю в своей книге вторую повышающую разгадку женщины, к которой писал, и вторую разгадку себя самого.

Я — глухой.

Если вы поверите в мое композиционное разъяснение, то вам придется поверить и в то, что я сам написал Алино письмо к себе.

Я не советую верить... Оно Алино.

Впрочем, вы вообще ничего не поймете, так как все выброшено в корректуре.

ПИСЬМО ДЕВЯТНАДЦАТОЕ,

которое не надо читать. Оно написано Алей, когда она заболела, бумага для письма попалась линованая, а письмо самое лучшее во всей книге, но его не надо читать, поэтому оно перечеркнуто.

О чем можно писать на этой ученической бумаге? Только не считай ошибок и не ставь баллов. Сжевала три аспирина, выпила удивительное количество разных горячих вещей, гуляла по квартире босиком в шубе, разговаривала с кем-то по телефону, ела селедку с картошкой, да что ничего не делала — теперь пишу тебе.

К этой женщине, когда она тебе позвонила, ты прибежал рысцей. Шокет или радость, или то и другое вместе!

Если бы ты был женщиной, то мой так называемый Вертхейм оказался бы милой лавочкой рядом с твоим предприятием. Не своя любовная инерция меня немного пугает. Прямо жутко. Ты кричишь, раздражаешься на собственный голос и еще пуще кричишь. А ну как ты по инерции объяснишься в любви чему-нибудь совершенно неподходящему? Не злись только.

Сшей себе новый костюм, и чтобы было шесть рубашек — три в стирке, три у тебя, галстук я тебе подарю, чисти сапоги.

А со мной говори о книгах, я буду стоять на задних лапках совсем вертикально и слушаться.

Теперь буду спать. Неужели я заболела и завтра не смогу танцевать?

Такой хороший англичанин и танцор (два равноценных достоинства). Неужели заболела?

Такой голод. Мне нужны ботики или автомобиль.

Заложить душу дьяволу? Может быть, и не надо в закладе.

Вчера целый день думала о моей кормилице Стеше.

Я вот думаю и уезжаю в обратную сторону на трамвае, — потом плачу.

Я больше похожа на Стешу, чем на маму. Стеша белая и розовая, полная, хохотунья, совершенно незлобивая и любит мужской пол. Оттого не раз была кормилицей.

Каждый раз, как в Воспитательной идти, приходила к папе — денег нет.

Папа ее ругает, что она того сегодня не взяла.

— Бог с ним, барин!

Меня она любит, как дочь родную. Двухмесячную кормила меня щами и как-то обравила, сама наевшись косточек от вишневого варенья, которое варили на даче. Когда я выросла, приходила ко мне с гостинцами, стояла и говорила «вы»; когда народ приходил, садилась со мной чай пить и говорила «ты». Когда я совсем большая выросла, стала я понимать ее веселый нрав. «У моей барыни подруга живет, не пойму я — ровно как монашки!» А сама хохочет и такая вся вопляя, Стешей от нее пахнет, как в старом деревянном сундуке, когда она крышку поднимает: вилочками и яблоками. Нос кверху, глазки хитрые.

Кухарка считала, что ко мне ходит слишком много молодых людей, и думала, что за прикрытой дверью происходят безобразия. «Что ты, — говорит, — Стеша, ты вот, говорят незаконного ребенка прижила, разве они себя до этого доводят!»

Как-то служила она в очень богатом доме. В доме случилась кража.

Как всегда, Стеша к папе в слезах, что ее в участок волокут.

Папа же спрашивает:

— А ты где была, когда кража случилась?

— В Ново-Девичьем монастыре, у монашки в гостях.

— Вот ты и скажи, тебя и отпустят.

— Что за барин, монашку в какое дело путать!

Так и не связала ни за что, андела в тюрьме сколько-то, потом воры нашлись, все выпустили.

Зато, когда после революции мама ее уговаривала идти голосовать, она сказала, что после этой истории с серебряными ложками ее в участок калачом не заманишь.

На мою свадьбу ей давно давно было обещано шелковое платье.

Так она его и не получила...

Даже сон не пошел, так я ее люблю, Стешу.

Целую, милый, только бы не развестись.

А л я

За то я на тебя со Стешей обрушилась!

**ПИСЬМО КОРОТКОЕ
ДВАДЦАТОЕ**

Пускай ты другим пишешь синие письма, я люблю тебя, Аля!

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ПЕРВОЕ

Алино пятое. В этом письме пишется об острове Таити, на котором совсем нехорошо. На острове парходики пахнут газом, и это опять нехорошо. Этот остров слишком далекий, чтобы его любить. Он остается далеким, даже когда живешь на нем. В письме рассказывается еще о лошади по имени Танюша и ее отплытии на остров Мореа. От Таити до этого острова полтора часа езды.

Милый!

О Таити я вспоминать люблю, но рассказываю неохотно. Мама всегда говорила, что я неинтеллигентно отношусь к событиям и окружающему миру: я не знаю, сколько на Таити жителей, белых и черных, сколько километров в окружности, какой высоты горы. Меня просто тянет обратно к милому острову, фантастическому морю. Вода синяя, как цветные чернила, коралловый риф опоясывает остров; со знакомым шумом разбиваются о рифы волны, и пена образует гигантский белый невянувший венок; белый цветочек — титарэ — за ухом темного улыбающегося лица и ваниль без усталости пахнут; крабы бочком шныряют по берегу; солнце садится за Мореа. Это я знаю, вижу, ощущаю.

Впрочем, речь не о том; я хотела рассказать тебе о Танюше. Андрей подарил мне маленькую лошадку. Назло экватору, температуре и кокосовым орехам, я назвала ее Танюшей. Очень была довольна, когда старый черный Тапу звал ее «Танюса». Ходила я за ней сама, чистила, кормила и поила. Она тоже ко мне хорошо относилась. Приходила к террасе за бананами и легонько ржала. Когда Танюша отъелась и стала блес-

тящая и красивая, характер ее круто изменился: не желала, чтобы на нее садились, а как сядешь, начинает вертеться и так и сяк, пятится, все равно, что бы за ней ни было — вода, колючий забор, люди. А потом и совсем убежала в глубь острова — ищи ее! Андрея как раз не было, он часто уезжал осматривать другие острова. А у моей спальни было пять дверей и окно! Все настежь! Ночи на Таити такие беззвучные, насыщенные, такие яркие, что сами черные ни за что ночью от дома не отойдут. Я боялась до одурения, до слез. Наконец догадались перед дверью положить Тапу. Как раз после побега Танюши я всю ночь проплакала. Я часто плакала в те времена. Тапу услышал и думал, что я боюсь — муж приедет и будет бить меня за то, что лошадь пропала. Наутро говорит: «Ты не плачь, я Танюсу найду, и твой тале (муж) ничего не узнает». Разослал во все стороны веселых черных мальчишек, и Танюшу водворили на место.

Когда приехал Андрей и узнал про побег, то сейчас же и продал ее. Он относился к лошадям как к людям и нашел, что она выказала такую черную неблагодарность, которую потерпеть нельзя. Танюшу погрузили на парходик и увезли к англичанину на Мореа. Как ее, верно, качало, бедную!

Ты пишешь обо мне — для себя, я пишу о себе — для тебя.

А л я

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ВТОРОЕ,

неожиданное и, по-моему, совершенно лишнее. Содержание этого письма, очевидно, убежало из другой книги того же автора, но, может быть, это письмо показалось необходимым составителю книги для разнообразия. Письмо это разошлось с письмом о Таити.

Пришлось мне быть недавно в театре «Scala». Это на Lutherstrasse. Номера были разные: акробат кувыр-кался на шесте, поставленном на плече другого акробата, две гимнастки так быстро вертелись на трапециях, что снизу казалось, что они обратились в зеленые вазы, тени же от них, падающие на занавес, все время оставались человеческими. Такую большую программу не уложить в одну фразу. Был там еще отвратительного вида человек, который сперва делал партерную гимнастику, взяв в зубы двухпудовую гирию, а потом зубами поднимал с полу, схватив за спинку, три или четыре тяжелых, связанных вместе стула. Мне, человеку с зубами очень плохими, это не понравилось.

Веселей всего смотрелись велосипедисты: они кружились по сцене, поставив дыбом свои велосипеды, на одном заднем колесе и в конце концов уехали за кулисы, сев на какие-то круги, уехали не торопясь, да еще трубили все в трубы.

Тому Сойеру это бы очень понравилось.

Балалаечники потом играли.

Танцевали русские актеры.

Художник-моменталист рисовал разные карикатуры.

Нарисовал спекулянта, а потом пририсовал к нему решетку.

Меня поразила в этом *variété* полная несвязанность его программы.

Есть два отношения к искусству.

Первое характерно тем, что произведение рассматривается как окно в мир.

Словами, образами хотят выразить то, что лежит за словами и образами. Художники такого типа заслуживают имени переводчиков.

Другой вид отношения к искусству — это рассматривать его как мир самостоятельно существующих вещей.

Слова, отношения слов, мысли, прония мыслей, их несовладение и являются содержанием искусства. Если искусство можно сравнить с окном, то только с нарисованным.

Сложные произведения искусства обычно являются результатом комбинаций и взаимодействий прежде существовавших, более простых и, в частности, меньших по размеру произведений.

Роман состоит из кусков — новелл.

Пьеса состоит из слов, острот, движений, комбинаций движений и слов, из сценических положений. Для Шекспира удачная острота актера самоцель, а не средство обрисовать тип.

Личность героя в первоначальном романе — способ соединения частей. В процессе изменения произведений искусства интерес переносится на соединительные части.

Психологическая мотивировка, правдоподобность смены положений начинают интересовать больше, чем удачность связанных моментов. Появляются психологический роман и драма и психологическое восприятие старых драм и романов.

Это объясняется, вероятно, тем, что «моменты» к этому времени изношены.

Следующая стадия в искусстве — это изнашивание психологической мотивировки.

Приходится изменять, «остраивать» ее.

Любопытен в этом отношении роман Стендаля «Красное и черное», в котором герой действует насилуя себя, как бы назло самому себе; у него психологическая мотивировка действия противопоставлена действию.

Герой действует по романтически-авантюрной схеме, а мыслит по-своему.

У Льва Толстого психология подбирается героями к поступкам.

Достоевский противопоставляет психологию действующих лиц их моральной и социальной значимости.

Роман развивается в темпе уголовно-полицейском, а психология дана в масштабе философском.

Наконец все противопоставления исчерпываются.

Тогда остается одно — перейти на «моменты», разорвать соединения, ставшие рубцовой тканью.

Самое живое в современном искусстве — это сборник статей и театр *variété*, исходящий из интересности отдельных моментов, а не из момента соединения. Нечто подобное замечалось во вставных номерах водевиля.

Но в театрах такого рода виден уже новый момент, момент соединения частей.

В одном чешском театре, такого же дивертисментного типа, как «Scala», мне пришлось видеть еще один прием, кажется применяемый уже давно в цирках. Эксцентрик в конце программы показывает все номера, пародируя и разоблачая их. Например, фокусы он демонстрирует стоя спиной к публике, которая видит, куда пропадает исчезающая карта.

Немецкие театры находятся в этом отношении на очень низкой ступени развития.

Более интересный случай представляет из себя книга, которую я сейчас пишу. Зовут ее «Zoo», «Письма не о любви» или «Третья Элоиза»; в ней отдельные моменты соединены тем, что все связано с историей любви человека к одной женщине. Эта книга — попытка уйти из рамок обыкновенного романа.

Пишу я эту книгу для тебя, и писать ее мне физически больно.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЕ

Ответ на письмо о Таити. Начинается воспоминаниями. Вспоминается январь, письмо же написано в середине февраля. Но воспоминания кажутся уже недостоверными. Век пара, электричества и джимми ускорил темп жизни. Письмо кончается попыткой написать посвящение, последние абзацы письма даны как опыт патетического стиля. Так их и рассматривайте.
(Второе письмо в тот же день)

Ты написала о себе для меня.

Ты можешь улыбнуться для меня, обедать для меня или прийти для меня куда-нибудь с кем-нибудь. Я ничего не могу сделать для тебя.

Ты, наверное, не помнишь слов, которые ты мне написала на листке записной книжки.

Если бы они были правдой на одну только минуту, если бы ты их забыла, то я тоже смог бы писать о себе для тебя или хоть о тебе для тебя.

Но книжка потеряна, и письма нельзя предъявить ко взысканию.

Прости, Аля, что слово «любовь» опять голым вылезло в моем письме. Я устал писать не о любви. В моих письмах все время чужие люди, как при встречах с тобой, втроем, вчетвером, а иногда и в целом хоре.

Отпусти на свободу мои слова, Аля, чтобы они смогли прийти к тебе.

Разреши мне писать о любви.

Но не стоит плакать, я ведь сам веселый и легкий, как летний зонтик.

Письмо твое хорошее. У тебя верный голос — ты не фальцетируешь.

Мне немножко даже завидно.

Ты была на Таити, и тебе, кроме того, легче писать.

Ты не знаешь — и это хорошо, — что многие слова запрещены.

Запрещены слова о цветах. Запрещена весна. Вообще все хорошие слова пребывают в обмороке.

Мне надоели умное и ирония.

Твое письмо вызвало у меня зависть.

Как мне хочется просто описывать предметы, как будто никогда не было литературы и поэтому можно писать литературно.

Хорошо еще было бы написать длинными фразами что-нибудь вроде: «Чуден Днепр при тихой погоде».

Я тоже хочу написать о «невянущем», — нет, лучше о «неувядающем» венке.

Буду писать о венках, а разгон возьму с твоего письма.

Аля, я не могу удержать слов!

Я люблю тебя. С восторгом, с цимбалами.

Это — слова.

Ты загнала мою любовь в телефонную трубку. Это я говорю.

А слова говорят: «Она — единственный остров для тебя и твоей жизни. От нее нет тебе возврата. Только вокруг нее море имеет цвет».

И говорим мы вместе.

Женщина, не допустившая меня до себя! Пускай ляжет у твоего порога, как черный Тапу, моя книга! Но она белая. Нет, иначе. Не нужно упрека. Любимая! Пускай окружит моя книга твое имя, ляжет вокруг него белым, широким, немеркнувшим, невянущим, неувядающим венком.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОЕ,

нерадостное, чем оно не отличается от других писем. В нем говорится о немцах, которые умеют умирать, о женщинах, которых мы теряем, о Марке Шагале, об умении держать вилку и значении провинциализма в истории искусства.

Ты чувствуешь себя связанной с культурным миром.

С которым, Аля? — их много.

Каждая страна имеет свою культуру, и ее нельзя взять иностранцу.

У меня болит сердце за Петербург, я думаю о его мостовых, а ты не можешь вернуться к России, ты любишь Францию, но не умрешь от тоски по ней.

Ты — человек слишком общеевропейской культуры.

Если бы автомобиль ничего не весил, он не мог бы ехать, тяжесть дает опору его колесам.

Я не писал бы этого тебе, если бы не любил.

Не мучай меня тем, что я для тебя ничего не вешу, мир вокруг Али не имеет веса.

У Богатырева рядом на квартире отравилась газом немецкая семья. Мать оставила записку: «На свете нет места немецкому труженику».

Немцы, мне стыдно, что я не могу помочь вам!

Аля, прости мне мою нерадостную любовь; скажи, на каком языке скажешь ты последнее слово, умирая?

Я говорю тебе разные заговоры, сравниваю тебя со всеми. Говорят, что в психоз люди уходят сознательно,

как в монастырь. Легче вообразить себя собакой, чем жить человеком.

Хочется мне разорвать на куски и по городу разбросать то, что люблю.

Не умею.

Раз собрались мы недавно в ателье.

В комнате были петербуржцы и москвичи.

Кто-то заговорил о визах. Рассказывают, что прежде, год, два тому назад, русские говорили друг с другом о паспортах так же охотно, как замужняя женщина о родах.

Как-то разговорились и в этот раз. Мужчины — те больше были совсем без паспортов, живут, потому что прижились.

Но женщины!

Француженки, швейцарки, албанки (честное слово), итальянки, чешки — и все-все всерьез и надолго.

Обидно для мужчин растратить своих женщин. Воображаю, что было в Константинополе!

Страшно видеть похожие судьбы. Наша любовь, наши браки, бегства — только мотивировки.

Теряем мы себя, становимся соединительной тканью.

А в искусстве нужно местное, живое, дифференцированное (вот так слово для письма!).

Мы потеряем мастерство, как теряем женщин.

Ты чувствуешь себя связанной с культурой, знаешь, что у тебя хороший вкус, а я люблю вещи другого вкуса. Люблю Марка Шагала.

Марка Шагала я видел в Петербурге. Похожий, как мне показалось, на Н. Н. Евреинова, он был вылитый парикмахер из маленького местечка.

Перламутровые пуговицы на цветном жилете. Это человек до смешного плохого тона.

Краски своего костюма и свой местечковый романтизм он переносит на картины.

Он в картинах не европеец, а витебец.

Марк Шагал не принадлежит к «культурному миру».

Он родился в Витебске, маленьком, провинциальном городишке.

Позже, во время революции, напух Витебск, в нем была большая художественная школа. В то время часто напухал то один, то другой город: то Киев, то Феодосия, то Тифлис, раз даже одно село на Волге — Маркштадт — напухло философской академией.

Так вот, витебские мальчишки все рисуют, как Шагал, и это ему в похвалу, он сумел быть в Париже и Питере витебцем.

Хорошо уметь держать вилку, хотя в Европе это умеет делать и барышня из *Nachtlokal'*я. Еще лучше знать, какую обувь надевать к смокингу и какие запонки вдеть в шелковую рубашку. Для меня эти знания мало применимы.

Но я помню, что в Европе все — европейцы по праву рождения.

Но в искусстве нужен собственный запах, и запахом француза пахнет только француз.

Тут мыслью о спасении мира не поможешь.

Полезно введение провинциализма, перекрещивание его с традиционным искусством. «Балалаечники», «Карусель» и прочее плохо тем, что все это подделывает русский провинциализм.

Это сбивает людей. Мешает будущей работе. Картинам, романам.

А хорошо писать — трудно, это всегда говорили мне друзья.

Жить по-настоящему больно.

В этом ты мне помогаешь.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ПЯТОЕ

О весне, «Prager Diele», Эренбурге, трубках, о времени, которое идет, губах, которые обновляются, и о сердце, которое истрепывается, в то время, как с чужих губ только слезает краска. О моем сердце.

Уже градусов семь тепла. Осеннее пальто обратилось в весеннее. Зима проходит, и что бы ни случилось, меня не заставят перетерпеть эту зиму сначала.

Будем верить в свое возвращение. Весна приходит.

Ты мне сказала, что у тебя весной такое впечатление, как будто ты что-то потеряла или забыла и не можешь вспомнить что.

Весною в Петербурге я ходил по набережным в черной накидке. Там белые ночи, а солнце встает, когда мосты еще не наведены. Я много находил на набережных. А ты не найдешь, ты только сумела заметить потерю. Иные набережные у Берлина. Они тоже хороши. Хорошо по берегу каналов ходить в рабочие кварталы.

Там расширяются местами каналы в тихие гавани, и подъемные краны нависают над водой. Как деревья. Там, у Hallesches Tor, еще дальше места, где ты живешь, стоит круглая башня газовых заводов, как у нас на Обводном. К тем башням, когда мне было восемнадцать лет, я провожал любимую каждый день. Очень красивы каналы и тогда, когда по берегу их идет высокий помост железной городской дороги.

Я уже вспоминаю, что потерял.

Слава богу, весна.

Из «Prager Diele» вынесут на улицу столики, и Илья Эренбург увидит небо.

Илья Эренбург ходит по улицам Берлина, как ходил по Парижу и прочим городам, где есть эмигранты, согнувшись, как будто ищет на земле то, что потерял. Впрочем, это неверное сравнение — не согнуто тело в поясице, а только нагнута голова и скруглена спина. Серое пальто, кожаное кепи. Голова совсем молодая. У него три профессии: 1) курить трубку, 2) быть скептиком, сидеть в кафе и издавать «Вещь», 3) писать «Хулио Хуренито».

Последнее по времени «Хулио Хуренито» называется «Трест Д. Е.». От Эренбурга исходят лучи, лучи эти носят разные фамилии, примета у них та, что они курят трубки.

Лучи эти наполняют кафе.

В углу кафе сидит сам учитель и показывает искусство курить трубку, писать романы и принимать мир и мороженое со скептицизмом.

Природа щедро одарила Эренбурга — у него есть советский паспорт.

Живет он с этим паспортом за границей. И тысячи виз.

Я не знаю, какой писатель Илья Эренбург.

Старые вещи нехороши.

О «Хулио Хуренито» хочется думать. Это очень газетная вещь, фельетон с сюжетом, условные типы людей и сам старый Эренбург с молитвой; старая поэзия взята как условный тип.

Роман разворачивается по «Кандиду» Вольтера, правда, с меньшим сюжетным разнообразием.

В «Кандиде» хорошо сюжетное кольцо: пока ищут Кунигунду, она живет со всеми и стареет. Герою достается старуха, вспоминающая о нежной коже болгарина.

Этот сюжет, вернее — критическая установка на то, что «время идет» и измены совершаются, обрабатывался уже Боккаччо. Там женщина-невеста переходит из

рук в руки и наконец достается своему мужу, с уверениями в девственности.

А по дороге она узнала не одни только руки. Эта новелла кончается знаменитой фразой о том, что губы не убывают, а только обновляются от поцелуев.

Но ничего, я скоро вспомню то, что забыл. У Эренбурга есть своя ирония, рассказы и романы его не для елизаветинского шрифта. В нем хорошо то, что он не продолжает традиций великой русской литературы и предпочитает писать «плохие вещи».

Прежде я сердился на Эренбурга за то, что он, обратившись из еврейского католика или славянофила в европейского конструктивиста, не забыл прошлого.

Из Савла он не стал Павлом. Он Павел Савлович и издает «Звериное тепло».

Он не только газетный работник, умеющий собрать в роман чужие мысли, но и почти художник, чувствующий противоречие старой гуманной культуры и нового мира, который строится сейчас машиной.

Меня же из всех противоречий огорчает то, что пока губы обновляются — сердце треплется и то, что забыто, истрепывается вместе с ним, неузнанное.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ШЕСТОЕ

О маске, аккумуляторных моторах, длине капота мотора «испана суиза», вообще о двигателях внутреннего сгорания и о том, что автомобиль «испана суиза» носил бы кольца в ушах, если бы был человеком. Как автомобилист, скажу: письмо наполнено тихой яростью и клеветой.

Сегодня проснулся среди ночи. Разбудила меня непонятность предмета, находящегося в моих руках.

Предмет оказался черной бумажной маской, а я сам посредине комнаты.

Очевидно, для меня хорошо было бы поехать в санаторий.

О любви же говорить мне вредно.

Поговорим об автомобилях.

Грустно ездить на такси!

Самое грустное ехать в электрическом моторе. У него не бьется сердце, он заряжен, наполнен тяжелыми аккумуляторами, но разрядятся пластины — и он станет.

Много машин завел я на своем веку, иногда они сами ударяли меня обратным ударом; много людей поднял я на работу.

Иногда и в Берлине хочется завести мотор, с которым не может справиться шофер, раза два так делал, но на третий раз ошибся самым обидным образом.

Подошел заводить, а мотор электрический, у него радиатор поддельный и ручки, конечно, нет. Как завести машину, у которой нет сердца, которая не за-

водится? А вид у нее фальшивый: вроде пристяжной манишки и манжет; устроен спереди капот, будто бы для мотора, а там небось тряпки.

Притворяются двигателями внутреннего сгорания.

Бедная русская эмиграция!

У нее не бьется сердце.

В Берлине нельзя, невежливо говорить на улицах громко по-русски. Ведь сами немцы почти шепчут.

Живи, но молчи.

Мертвым аккумуляторным автомобилем, без шума и надежды, слоняйся по городу. Раскручивай, затаив дыхание, то, что имел, а раскрутив, умри.

Мы заряжены в России, а здесь только крутимся, крутимся и скоро станем. Свинцовые листы аккумуляторов обратятся в одну только тяжесть.

Кислота станет кисленькой.

Кисленькой тяжестью пахнут русские берлинские газеты.

Кисленькие и тяжелые слова я написал.

Поговорим лучше об автомобильных марках.

Тебе нравится «испана суиза»?

Напрасно! Не выдавай себя.

Ты любишь дорогие вещи и найдешь в магазине самое дорогое, если даже спутать ночью все этикетки цен. «Испана суиза»? Плохая машина. Честная, благородная машина с верным ходом, на которой шофер сидит боком, щеголяя своим бессилием, — это «мерседес», «бенц», «фиат», «делоне-бельвиль», «паккард», «рено», «делаж» и очень дорогой, но серьезный «рольс-ройс», обладающий необыкновенно гибким ходом.

У всех этих машин конструкция корпуса выявляет строение мотора и передачи и, кроме того, рассчитана на наименьшее сопротивление воздуха. Гоночные машины обыкновенно имеют длинные носы, высокие спереди; это объясняется тем, что именно такая форма, при большой скорости, дает наименьшее сопротивление среды. Ведь ты замечала, Аля, что птица летит вперед не острым хвостом, а широкой грудью?

Длина капота мотора объясняется, конечно, количеством цилиндров двигателя (4, 6, реже 8, 12) и их

диаметром. Публика привыкла к долгоносим машинам. «Испана суиза» — машина с длинным ходом, то есть у нее большое расстояние между нижней и верхней мертвой точкой.

Это машина высокооборотная, форсированная, так сказать — нанюхавшаяся кокаина. Ее мотор высокий и узкий.

Это ее частное дело.

Но капот машины длинный.

Таким образом, «испана суиза» маскируется своим капотом, у нее чуть ли не аршин расстояния между радиатором и мотором. Этот аршин лжи, оставленный для снобов, этот аршин нарушения конструкции меня приводит в ярость.

Если я буду тебя ненавидеть, если я смогу спеть когда-нибудь:

Пропadaйте те дорожки,
По которым я ходил! —

то я отправлю память о тебе не к чертям, а именно в эту пустоту в «испане суизе».

Твоя «испана суиза» дорогая, но ерундовая.

На нее часто ставят кароссери с откидывающимися набор сиденьями вместо дверки. Должно нравиться альфонсам.

У нее неприличный наклон руля и были бы кольца в ушах, если бы она была человеком. У твоей «испаны суизы» радиатор не на месте, она ходит в прицельных манжетах. Она никогда не будет любить тебя. Все это для меня интересней судеб русской эмиграции. Впрочем, у «испаны суизы» есть свой рекорд на большую дистанцию по гористой местности.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ СЕДЬМОЕ

О принципе относительности и немце с кольцами в ушах. Тут же приводится сказка о мышонке, превращенном в девушку.

Разве может быть экзотичным человек, который носит кольца в ушах?

Правда, только на маскарадах.

И брюки щегольские, но слишком широкие для человека, который себя уважает. А на улице — бобровую шапку.

А ты тянешься к нему снизу вверх!

Что делать, Аля, от тебя узнаю я принцип относительности.

Впрочем, вот сказка.

Отшельник превратил мышь, которую он полюбил, — странная любовь, но чего не сделаешь от одиночества в Берлине, — в девушку.

Девушка отшельника не любила. Он ревновал ее.

Она ему говорила: «Так вот какая твоя любовь».

Девушка еще говорила: «Я хочу свободы прежде всего. И лучше уходи».

Отшельник позвонил ей по телефону и сказал: «Сегодня хороший день!»

Девушка сказала: «Я еще не оделась».

Отшельник сказал: «Я подожду. Поедем, я буду сопровождать тебя по магазинам».

Покупала девушка.

Потом вывез ее отшельник за город, в Ванзее.

Солнце еще было в небе.

Хотя магазинов много.

Он сказал: «Хочешь быть женой солнца?»

В то время на солнце набежало облако.

Девушка сказала: «Облако могущественней».

Отшельник был сговорчив, особенно с девушкой.

Он сказал: «Хочешь, облако будет твоим мужем?»

В этот момент ветер отогнал облако.

Девушка сказала: «Ветер могущественней».

Отшельник начал сердиться.

Телефон испортил его нервы.

Он закричал: «Я сосватаю тебе ветер!»

Девушка обиженно отвечала: «Мне не нужен ветер, мне тепло и не дует. Я закрыта от ветра этой горой. Гора могущественней».

Отшельник понял, что женщины в магазинах всегда долго выбирают и девушка думает, что она в магазине. Он ответил терпеливо, как приказчик: «Изволь гору!»

Лицо девушки в это время просияло. Она стала совсем веселая.

Отшельнику показалось даже, что он счастлив.

Она указала ему пальчиком на низ горы и сказала: «Смотри!»

Отшельник ничего не видел.

«Как он красив, как он могуществен, он сильнее горы, вот существо моего быта, как он одет!»

«Кто же?» — спросил отшельник.

«Мышонок, милый отшельник! — сказала девушка. — Он прогрыз гору, посмотри, он уже любит меня».

«Здорово, — сказал отшельник, — этого ты на самом деле полюбишь; ну хорошо, что ты не влюбилась хоть в человека из оперетки».

И он поцеловал девушку-мышь в ее розовые уши и отпустил ее, дав ей мышиный паспорт. С этим паспортом, кстати, прописывают во всех странах.

Не сердись за мышь.

Сердце истыкано медными пуговицами, как куртка мальчика в лифте.

Оно за день тысячу раз подымается и тысячу раз падает.

Оно как мышь, разлинованная мышеловкой.

Люблю тебя — как любят солнце. Как любят ветер. Как любят горы.

Как любят: навек.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ВОСЬМОЕ

с жалобой на то, что горе слишком коротко. Он требователен не по силам. Горе ему уже хватит на носовой платок. Кроме этого, в письме дан вариант известной сказки. Письмо это не было записано, а невысказанные слова становятся мыслью.

Клянусь тебе... я скоро кончу свой роман.

Женщина, не отвечающая мне!

Ты загнала мою любовь в телефонную трубку.

Мое горе приходит ко мне и сидит со мной за одним столом.

Я разговариваю с ним.

А доктор говорит, что у меня нормальное кровяное давление и моя галлюцинация — только литературное явление.

Горе приходит ко мне. Я говорю с ним и внутренне подсчитываю листы.

Кажется, только три листа.

Какое короткое горе.

Нужно было бы завести другое — в международном масштабе.

А могло бы случиться иначе.

Я не сумел.

Я сумел только, как ты приказала, завести шесть рубашек.

«Три у меня, три в стирке».

Мне нужно было сломиться, и я нашел себе ломающую любовь; кончаю, я это тебе уже писал.

Человек точил нож о камень. Ему не нужен камень, хотя он и наклоняется к нему.

Это из Толстого.

У него длинней написано и лучше.

В моей судьбе все было predetermined.

Но могло быть и иначе.

Я дам вторую развязку роману.

Это будет из Андерсена.

Это то, что могло случиться.

Жил принц.

У него было две драгоценности: роза, выросшая на могиле его матери, и соловей, который пел так сладко, что можно было забыть свою собственную душу.

Он полюбил принцессу из соседнего королевства и послал ей:

1) розу,

2) соловья.

Розу принцесса подарила инструктору скетинг-ринга, а соловей умер у нее на третий день: он не выдержал запаха одеколона и пудры.

Дальше Андерсен рассказывает все неправильно.

Принц не переоделся вовсе свинопасом.

Он занял деньги, купил шелковые носки и туфли с острыми носками.

Один день учился улыбаться, два — молчать и три месяца привыкал к запаху пудры.

Он подарил принцессе:

1) трещотку, под которую можно было танцевать шимми,

2) какую-то игрушку, которая сплетничала, — вероятно, книжку с посвящением.

Принцесса действительно его целовала.

Ночь, в которую принцесса пришла к принцу, была действительно черная, дождливая.

Принцесса постучалась уверенно.

Принц скатился по перилам: ему каждую ночь казалось, что стучат, и кататься по перилам он научился в совершенстве.

Он открыл дверь, и (скажу для кубизма) ветер выбросил в четырехугольник дождь призмой и зонтик шаровым сектором.

Принц сразу узнал зонтик.

Он поклонился ниже своих ног (ведь он стоял на пороге) и сказал:

«Войдите, принцесса, в свой дом».

Она вошла; был дождь.

Она так устала, что шла по лестнице, не закрыв даже зонтика.

Принц посадил ее перед камином, разжег огонь, накрыл на стол и хотел бежать. Он хотел подарить ей:

1) розу,

2) соловья.

Принц был рассеян.

Вот тогда-то и засмеялась жареная рыба.

Жареная рыба смеется в восточных сказках. Подробности я сообщу в своих других книгах.

В европейской литературе, насколько мне известно, она засмеялась первый раз у меня.

Она смеется тогда, когда видит, что кто-то подарил свое сердце вместо трещотки.

В этот раз она смеялась до упаду, хлопала хвостом и брызгала соусом.

«Принц,— сказала она,— зачем ты портишь чужие сказки?»

«Андерсен оклеветал меня,— ответил принц.

Дом мой и мое сердце принадлежат принцессе!

Тот, кого любят, никогда не бывает виновен.

А ты лежи смирно и не брызгайся соусом, потому что принцесса тебя будет сейчас есть».

«Ты съеден сам, о жареный принц»,— сказала рыба.

Так сказала она и умерла во второй раз, от скуки: она не любила принцессу.

И вот вторая возможная развязка романа.

Принцесса живет в одном доме с принцем, потому что в городе очень мало свободных квартир.

Принц сделался игрушечным мастером: он чинит граммофоны и делает трещотки, под которые можно танцевать шимми.

Принцесса живет в его доме.

Но живет она с другими.

Оказывается, из одной точки можно опустить на прямую несколько перпендикуляров.

Все это можно понять, или хорошо зная неевклидовскую геометрию, или дойдя до того, когда каламбур так мало смешит человека, как язва в желудке,

Все это — «как».

Все мои письма о том, «как» я люблю тебя.

ПИСЬМО ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТОЕ

Алино последнее. В нем Аля пишет о том, как нужно писать любовные письма. Это письмо кончается свирепой фразой: «Брось писать о том, как, как, как ты меня любишь, потому что на третьем «как» я начинаю думать о постороннем». Автор книги искренне желает своим читателям никогда не получать таких писем.

Ты нарушаешь уговор.

Ты пишешь мне по два письма в день. Писем набралось много.

Я наполнила ящик письменного стола, запрудила карманы и сумочку.

Ты говоришь, что знаешь, как сделан Дон-Кихот, но любовного письма ты сделать не можешь.

И ты все злоешь и злоешь.

А когда пишешь любовно, ты захлебываешься в лирике и пускаешь пузыри... (пишу тебе в «Юге» чинно, одиноко, ожидая пшнцеля).

В литературе я понимаю мало, хотя ты льстец и утверждаешь, что я понимаю не хуже тебя; в письмах же о любви я знаю толк. Недаром же ты говоришь, что, войдя в какое-нибудь учреждение, я сразу знаю, что к чему и кто с кем.

Ты пишешь о себе, а когда обо мне, то упрекаешь.

Любвных писем не пишут для собственного удовольствия, как настоящий любовник не о себе думает в любви.

Ты под разными предлогами пишешь все о том же.

Брось писать о том, как, как, как ты меня любишь, потому что на третьем «как» я начинаю думать о постороннем.

ПИСЬМО ТРИДЦАТОЕ

и последнее. Оно адресовано во ВЦИК. В нем опять говорится о двенадцати железных мостах. Это письмо включает в себе просьбу о разрешении вернуться в Россию.

Заявление во ВЦИК СССР.

Я не могу жить в Берлине.

Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Умею работать только для нее.

Неправильно, что я живу в Берлине.

Революция переродила меня, без нее мне нечем дышать. Здесь можно только задыхаться.

Горька, как пыль карбида, берлинская тоска. Не удивляйтесь, что я пишу это письмо после писем к женщине.

Я вовсе не ввязываю в дело любовной истории.

Женщины, к которой я писал, не было никогда. Может быть, была другая, хороший товарищ и друг мой, с которой я не сумел сговориться. Аля — это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию.

Все, что было,— прошло, молодость и самоуверенность сняты с меня двенадцатью железными мостами. Я поднимаю руку и сдаюсь.

Впустите в Россию меня и весь мой нехитрый багаж: шесть рубашек (три у меня, три в стирке), желтые сапоги, по ошибке вычищенные черной ваксой, и синие старые брюки, на которых я тщетно пытался нагладить складку.



Маяковском

0 **Маяковском**



В нем десять глав, в которых рассказывается о селении Багдади, о школе живописи, ваяния и зодчества в Москве, о художнике-футуристе Давиде Бурлюке, о поэтах и о том, к чему они стремились. В этом же разделе рассказывается о будущих друзьях и товарищах великого поэта Владимира Маяковского.

Вступление

Можно по-разному начинать книгу о поэте, если она не его биография.

И биографию не обязательно начинать сначала,

У биографий начала бывают разные.

Есть биографии с рассказами о гениальных мальчиках, о семилетних музыкантах, дающих концерты, о волхвах, которых привела в Вифлеем звезда, о двенадцатилетнем Иисусе, который спорил в храме с учителями. Так написано в Евангелии от Матвея и Луки.

Особенно много таких рассказов в евангелии от Никодима. Евангелие это — апокриф.

Маяковский день своего рождения описал так:

В небе моего Вифлеема
никаких не горело знаков,
никто не мешал
могилами
спать кудроголовым волхвам.
Был абсолютно как все
— до тошноты одинаков —
день
моего сошествия к вам.

Илья Муромец не имеет детства. Оно начинается с прихода к нему странников. До этого Илья Муромец скучал на печке,

У Сервантеса в «Дон-Кихоте» Дон-Кихот не имеет детства. В самом конце сказано, что его звали Алонзо Добрый.

«Дон-Кихот» начинается с чтения романов и с выезда старика Дон-Кихота в мир для совершения подвигов.

Это начало — с посвящения, с призвания.

Саул-крестьянин пошел искать ослиц и встретил Самуила. Он пришел к Самуилу-прозорливцу для того, чтобы тот ему сказал, где ослицы. Самуил ему ответил:

«Иди впереди меня на высоту, а об ослицах, которые у тебя пропали уже три дня, не заботься. Они уже нашлись».

У Саула переменялось сердце, и он начал пророчествовать, а потом зарубил своих волов и отправил куски мяса во все селения в знак того, что он так поступит с теми, кто не придет на его призыв. Это называется призвание.

Об этом писал Пушкин.

Вдохновение застигло поэта в пустыне.

Оно застигает, как смерть, пробуждает, как рана.

Оно обновляет губы и сжигает сердце.

Вот будем думать о том, когда был призван Маяковский.

О детстве его мы писать не будем. У него был отец в сюртуке лесничего. Он любил свою мать. У него были любимые сестры.

С отцом ездил Маяковский в горы, на лесистые перевалы, на которых дует дальний горный ветер.

Пейзаж

Но все же напишем о месте, где родился Маяковский.

К юго-востоку от древнего города Кутаиси находится селение, называемое Багдад или Багдади. Оно стоит на правом берегу реки Ханис-Цхали, при выходе реки из ущелья.

Тут есть мост. Правее моста, у горы, дом из каштановых бревен. В доме три комнаты, окна вверху заостренные.

Дом стоит на довольно высоком фундаменте. Лестница каменная. Из горы бежит источник.

Вот здесь родился Маяковский.

Он родился в семье лесного кондуктора, Владимира Константиновича Маяковского.

Там много лесов, хотя в Батуми в то время привозили доски для ящиков из Австрии.

Это хорошие места. Весной горы стоят, покрытые серой травой, а деревья в цветах, как в дыму.

На красной земле лежат виноградные лозы, похожие на пружины, изрубленные в куски.

На виноградных лозах листья, еще не распутившие свои крылья.

Там, дальше, на перевалах, лежит снег, а за перевалами — Россия.

Здесь Грузия, Имеретия. На широких дворах, покрытых мелкой плотной зеленой травой, ходят индюки.

Посреди дворов стоят ореховые деревья, украшенные наплывами.

Река выбегает из ущелья косматая, взболтанная. В сторону отведена и втыкается прямо в мельничные колеса вода местами.

Река говорливая, полная пенным воздухом и горной мутью.

Владимир Владимирович Маяковский родился в Багдади, в доме Кучухидзе, у моста.

А рос он в другом доме, немного ниже по течению. Там стоит крепость, большая, высокая насыпь, облицованная камнем, кустарники переплели камни корнями.

В крепости устроены раскаты для пушек. Эта крепость прикрывает три дороги: одна идет в восточную часть Имеретии, а вторая — в Гурию и Мингрелию. В крепости — дом, побольше, чем дом Кучухидзе. Третья дорога идет в Кутаиси.

Из Багдади поехал Маяковский учиться в Кутаиси. Ехали в маленьком, одноконном дилижансе. Я такие дилижансы еще видел в Кутаиси. Они зелено-голубые.

Дорога из Багдади в Кутаиси идет дубовыми рощами.

Какие-то деревья цветут розовым. Дома покрыты голубой пеной цветущих кустов, как будто кипятили сирень и она убежала, покрывши весь город шапками пены.

Рион в Кутаиси — еще горная река.

Бегут волны, на волнах туломордые, мохнатые от ударов о камни бревна.

Оттуда, с гор.

Это река, по которой не возвращаются.

Усталые буйволы лежат, погрузившись в воду по глаза.

Над городом гора, на горе развалины, огромные капители храма Баграта III. Построен этот храм тысячу лет тому назад.

Капители так тяжелы, что трудно представить их поднятыми на колонны.

Плющ покрывает упавшие и не потерявшие за тысячелетие связь камни.

На берегу реки стоит маленький двухэтажный дом. Это дворец бывших имеретинских царей.

Дом этот углом охвачен большим зданием гимназии.

Между большой гимназией и маленьким дворцом растет дерево, огромное как эпическая поэма. Дерево невысоко над землей распадается на несколько огромных стволов.

Оно больше того дерева, на котором жили Паганель и Роберт Грант.

Под таким деревом можно судить народы и собирать войска. Вероятно, оно и было дворцом имеретинских царей, а дворец при дереве — сторожка.

В городе балконы висят над речкой, дома украшены арочками.

Кругом, на склонах гор, сады и виноградники.

Вот умер отец. Рион бежит, на Рионе те самые большие, мохнатые от ударов о камни бревна. Дома покрыты сиреневой пеной.

Книжки с индейцами еще не прочитаны, и не дочитаны еще революционные брошюры ростовского издания, и на Кавказе еще стреляют.

Он здесь дома, а надо уезжать, нечем жить. В доме три рубля. Надо куда-то деваться. Поехали в Москву. Москва большая. Там должно что-то случиться.

«За Тифлисом начались странные вещи: песок — сначала простой, потом пустынный, без всякой земли и наконец — жирный, черный. За пустыней — море, белой солью вылизывающее берег. По каемке берега бурые, на ходу вырывающие безлистый куст, верблюды. Ночью начались дикие строения — будто вынуты черные колодезные дыры и наскоро обиты доской. Строения обложили весь горизонт, выбегали навстречу, взбирались на горы, отходили вглубь и толпились».

На станциях железные вышки. Говорят, это от комаров. Комар так высоко не залетает.

Пустыня, даже воду везут в цистернах.

А дальше белые хаты, гуси на полях.

Гуси на полях, как брошенная изорванная бумага. На горизонте ветряные мельницы, потом начались русские, непестрые леса.

Показалась Москва.

Он много видел ребенком, Владимир Маяковский, и ему было о чем вспоминать.

Есть сказка о том, как мужик сам делал погоду и забыл ветер, а ветер нужен для ржи, когда она цветет.

Кавказ сохранил Маяковского, Кавказ дал ему Россию новой, свежей, даже звуки родной русской речи были новы.

Будем благодарны ветру перевалов.

Москва была ржавая

Книга о детстве — «Давид Копперфилд» — едва ли не самая лучшая у Диккенса.

Это потому, что рана, нанесенная Диккенсу, рана, которую он зализывал всю жизнь, — рана детства.

Он тогда увидел тихую девочку, обиженного мальчика и Микобера, самого счастливого из всех неудачников. Потому что этот неудачник был красноречив.

Диккенс жил в своих романах вдохновением детства.

Поэтому «Давид Копперфилд» прекрасная книга.

«Детские годы Багрова-внука» Аксакова написаны о радости узнавания мира, о том, как wpłyвает в сознание река и вода открывает свою прозрачность.

Уже много лет тому назад пришел ко мне сын и сказал:

— Папа, оказывается, у лошадей нет рогов.

Так открывает ребенок жизнь.

Он открывает бабочку, и цвет сосны, и хмурое, недоброе волнение переправы на плотах.

Ребята рождаются одинаковыми, поэты возникают по-разному. Биографии, издававшиеся Павленковым, были фактическими примечаниями к работам Михайловского и других народников. В основе этих одинаковых по размеру книг лежит идея, что история создается героями, а герои рождаются.

Книга Горького, как и книга Диккенса, не монолитна. Это книги о человеке, призванном в самом раннем детстве.

Владимир Владимирович Маяковский был призван к поэзии в Москве, после Бутырок, — это был 1910 год.

Призвание поэта начинается с тоски.

Вы знаете об этой духовной жажде, об уходе из жизни.

О новом зрении и слухе.

Великий поэт рождается из противоречий своего времени. Он предварен неравенством вещей, сдвигом их, течением их изменения. Еще не знают другие о послезавтрашнем дне. Поэт его определяет, пишет и получает непризнание.

Люди вспоминают о Маяковском как о вечном победителе. Говорят, как он сопротивлялся в тюрьме, и это верно. Владимир Маяковский был крепчайший человек.

Но ему было шестнадцать лет.

Мальчика продержали в одиночке пять месяцев. Он вышел из тюрьмы потрясенным.

В тюрьме он очень много прочел,— столько, что можно сообразить только потом.

Вышел он, зная, что такое мысль и как человек отвечает за свои убеждения.

Маяковский в тюрьме научился быть товарищем и в то же время научился замкнутости.

Это был очень скрытный, умеющий молчать человек.

Маяковский ушел из Бутырок зимой, без пальто: пальто было заложено. Он пришел домой, в маленькую квартиру. Надо было опять красить яйца для магазина Дациаро и для других магазинов: тогда были в моде рисунки Бём к русским пословицам. Девочки и мальчики, белокуренькие, бело-розовенькие, в русских кафтанках, целовались, а под ними были подписаны разные мудрые народные изречения. Это было соединение как будто бы и национального и как будто бы народного.

За работу платили пятнадцать копеек, за все вместе: за народность, за национальность и за детскость.

Делать этого надо очень много. Худой, широкоплечий, с невысокой грудью, Владимир Маяковский был всегда напористый работник.

Он выжигал, и красил, и полировал одну вещь за другой.

В комнате почти что тепло.

В одном рассказе Уэллса на окраине города живут обедневшие муж с женой, потом они идут в Армию спасения, надевают синюю холстину, которая снимается только с кожей, и занимаются металлопластикой, выдавливанием каких-то рисунков на тонком металле прибором, похожим на наперсток.

Люди большого города любят ручную работу и механизмируют художника.

Один мой друг по «Лефу», человек странных и неожиданных знаний, рассказывал мне теорию продажи галстуков.

Покупателю предлагают несколько коробок галстуков. Среди этих коробок один галстук не похож на все остальные. Называется он оригинальным. Покупатель

долго ищет, что удовлетворит его душу. Он выбирает галстук оригинальный.

Фабрика массовым образом изготавливает только оригинальные галстуки.

Остальные, неоригинальные, существуют только для того, чтобы навести его на этот след. Так облава ведет медведя на ружье.

Для оригинальности тогда нужна была ручная работа.

Ручное, механическое, прикладное. А род был средний. Все это заканчивалось словом «искусство».

Маяковский, знавший Кавказ, любивший быстрый Рион, Маяковский, читавший Маркса, веривший в революцию, приговорен был к созданию бёмов.

Знакомые все были потеряны.

Он не гимназист, у него нет товарищей по гимназии, он не на фабрике. Люди из революционного кружка арестованы.

Он один в городе.

Он не был бездомным. Дом — квартира, семья — у него есть. Но в стихах и даже в воспоминаниях его друзей того времени он кажется бездомным.

Это бездомность юноши, который отрывается от своего дома и ищет собственную судьбу.

По Москве ходят быстрые, просторные и дорогие трамваи. На Садовых шумят деревья.

Москва вся круглая, запутанная, вся в вывесках — пестрые вывески и вывески черные, с золотыми буквами. Москва вся вымощена черепами булыжников. По круглой Москве блуждал Маяковский в черной бархатной рубашке, темные волосы закинута назад. Так ходили мастера-печатники. Но у тех рубашки сатиновые. Таковую рубашку звали «пузырем», а человека, так одетого, звали «итальянцем».

Он шел бульварами. Провода бежали над Москвой, перечеркивая тонкие шеи колоколен. Узкая Соболевка, населенная проститутками, втекала в кольцо Садовых. Трамваи над ним скрещивали вспышки. Ночи в Москве длинные,

Красная площадь от утреннего света как будто усеяна костями. Ребрами и черепами кажется булыжник.

И, может быть, утренняя мостовая похожа на озеро, покрытое рябью, и к берегу пристал неуклюжий корабль Торговых Рядов.

Лужи стоят на мостовой. В лужах отразилось разорванное пятиглавие храма Василия Блаженного. Голуби ходят между сверкающими обрывками неба, стен и церковей.

Женщина с лукошком бродит по площади. В лукошке смесь разных круп.

Толпою, толкая друг друга, за нею топчут камень и обрывки неба голуби.

Эта женщина кормит их на деньги прохожих.

Раннее утро. Солнце встает, дует тепло.

Крутая Тверская. Низкая стена Страстного монастыря.

Сняв шляпу, высокий среди низких домов, стоит вымытый дождем, сверкающий Пушкин в бронзовом плаще.

Перед ним большой, недавно выросший мальчик в черной рубашке.

Стоит на Страстной площади Маяковский, еще не рожденный, еще не нашедший слова.

На памятнике Пушкину, у постамента, перевернутая надпись.

А в общем — весна.

Меня
Москва душила в объятьях
кольцом своих бесконечных Садовых.
В сердца,
в часики
любви тикают.
В восторге партнеры любовного ложа.
Столиц сердцебиение дикое
ловил я,
Страстную площадью лежа.
Враспашку —
сердце почти что снаружи —
себя открываю и солнцу и луже.

Живопись переучивалась

Владимир Маяковский учился живописи у Жуковского. У Жуковского писал натюрморты, составленные из уже красивых вещей: серебро с шелком или с бархатом. Скоро он догадался, что учится рукоделию, а не искусству. Пошел к художнику Келину.

Келина Владимир Владимирович потом очень уважал и оговаривал отдельно свое уважение. Так прошел 1910-й год. В 11-м году он был принят в число действительных учеников школы живописи, ваяния и зодчества. Он не любил эту школу. В то время художники учиться уезжали в Париж или Мюнхен. Художники-иностранцы за границей наполовину были русскими. Оттуда и приходили новости.

Школа живописи, ваяния и зодчества стояла против Почтамта. Маяковский говорил, что она только поэтому и не потерялась в Москве.

Было чем определить ее адрес.

Она и сейчас стоит там. У нее такой же круглый стертый угол.

Это была школа, в которой ученики могли ходить в форме с золотыми наплечниками.

Но так почти никто не одевался. В большом классе сидело сразу по сорок человек. За место боролись. Казалось, что есть самый выгодный ракурс. Приходили с ночи и ждали места, как билета на Шаляпина.

Рисовали не голову и не натуру, а полунатуру.

Женщину или мужчину, наполовину одетых.

Хотели людей научить рисовать мало-помалу. Сперва голову, потом до пояса, потом пририсовать к этому живот и ноги. Предполагалось, что ученик соберет потом свое умение и научится рисовать человека.

Маяковский очень хорошо работал в школе Келина, а здесь, в большой мастерской школы живописи, ваяния и зодчества, работал хуже.

Состав учащихся разношерстный. У одного даже челка, наплечники и отвес.

Через тонкую нить отвеса смотрит на натурщика ученик с челкой. Хочет сделать правильную постановку.

Смотрит, как приходится следок относительно соединения ключиц. Человек с челкой утверждал даже, что этот отвес целое открытие, что благодаря отвесу он избежит влияния Сезанна.

О Сезанне говорили все.

Человек с челкой не любил Сезанна. Он думал, что Сезанн не умел проводить вертикальных линий.

В столовой ели бутерброды с колбасой, пили пиво и много спорили. Маяковский спорил больше всех, бутерброды не брал. Он стоял у стойки. В карманах черной бархатной блузы спички, дешевые папиросы. Блокнот. Книга. Карманы оттопырены. Шея сильная, не тонкая. Волосы откинута назад, каштановые, для невнимательных людей черные. Руки красные от мороза, брюки узкие, черные, запыленные. Зубов шестнадцать разрушено. Хорошие зубы там же, где бутерброд с колбасой,— они стоят денег на починку.

Губы тяжелые, уже привыкшие отчетливо артикулировать.

Человек с челкой очень старался рисовать, и его даже не переводили в натуральный класс за то, что он так старается. Впоследствии он достарался до АХРРа, научившись хорошо рисовать стеклянные чернильницы и собирать фигуры из кусков так, что они казались если не живыми, то по крайней мере срисованными с чего-то хорошего.

А Маяковский не старался. Это было время, когда в живописи вдруг пошел лед и все перемешалось.

Был такой случай у Жюль Верна: построили люди, добывая пушнину на лесистом берегу Северного моря, факторию.

Земля, на которой они построились, оказалась льдиной. Лыдина оторвалась, поплыла путем, который впоследствии оказался дорогой советских полярников. Лыдина плыла вместе с озерами, лесами.

Солнце вставало то с одной, то с другой стороны. У берегов не было прилива, потому что лыдина поднималась вместе с приливной волной.

Тогда на лыдине много говорили об астрономии и географии.

В курилке школы живописи, ваiania и зодчества говорили об импрессионистах. Лыдина плыла не первый год. Когда-то, борясь с коричневой болезнью академической живописи, французские художники ушли из мастерских, ушли от заказчика, ушли от сюжетов и начали рисовать голое тело на траве, поняв, что тень тоже имеет окраску.

Они шли от краски к цвету. Они уничтожали знание предмета для того, чтобы осознать истину предмета.

Они работали трудно и горько. На их выставках хохотали. В их картины тыкали зонтиками. Потом, к мертвым, картины которых уже были скуплены, пришла слава.

А лыдина все плыла.

Уже боролись с импрессионизмом. Хотели создать в картине истинное пространство. Хотели победить сетчатку глаза и создать не иллюзорный, не только зрительный, но и мускульно познаваемый пространственный мир. Создавали пространство не светом, а краской.

У тех, кто остался с импрессионистами, исчез мазок, его заменили цветной точкой. Другие начали учиться писать у японцев, у китайцев.

Скульпторы разочаровались в Фидии и начали понимать греков-архаиков. Потом начали увлекаться скульптурой негров.

Париж стал городом живописи. Туда съехались люди, как когда-то съезжались в Италию, съехались плыть на быстро тающей лыдине в страну солнца, не имеющего места восхождения.

Париж стал столицей испанца Пикассо. Уже не верили в цвет — в жажде понять пространство. Начали исследовать вещь, раскладывать ее, пытались ее изобразить не только так, как видят, но так, как знают.

В Париже зашумели люди, говорящие друг с другом на непонятных языках. Аналогичный случай когда-то произошел при построении одного высокого здания в Вавилоне.

Давид Бурлюк

В. Хлебников в своем стихотворении «Бурлюк» так описывал это время:

Россия расширенный материк
И голос Запада громадно увеличила,
Как будто бы донесся крик
Чудовища, что больше в тысячи раз.
Ты, жирный великан, твой хохот прозвучал по всей России,
И стебель днепровского устья, им ты зажат был в кулаке,
Борец за право народа в искусстве титанов,
Душе России дал морские берега.
Странная ломка миров живописных
Была предтечею свободы, освобождением от цепей.

Бурлюк был не один.

Гончарова и Ларионов привезли картины, написанные под влиянием русского лубка и русской иконы. Заговорили об искусстве вывесок.

На благополучных выставках Петербурга, где висел Александр Бенуа из «Мира искусства», в меру не умеющий рисовать с натуры, где рисовали спокойные люди, умеющие перерисовывать, появились Гончарова, Ларионов, Шагал.

На выставках появились «комнаты диких». Казалось, картины в этих комнатах кричат. Люди на выставках стали говорить шепотом. Заказчик был потерян.

Начали говорить о том, что переходные моменты творчества — это и есть искусство.

Скульптор и рисовальщик, создавая форму, древне сводили ее к простейшей геометрической форме. И потом от слитной формы шли к форме расчлененной. Предполагали, что второй переход не нужен.

Художник уже давно видел картину красочным отношением. К поэту стихи приходили ритмическим импульсом и темными звуками, еще не выразившимися в слове.

Это было поколение, которому предстояло увидеть войну и революцию.

Для России — это было поколение, которому предстояло увидеть конец старого мира.

И оно от него уже отказывалось.

В курилке говорили о живописи, о кубизме, о Гончаровой, Сезанне, о русской иконе.

Другом Владимира Маяковского был очень молодой, красивый, высоколобый Василий Чекрыгин.

В это время расчистили фрески Ферапонтова монастыря. Под расчисткой оказались контуры фигур, странно движущихся, похожих на волокна дерева, если взять распил пня. Напряженные, сжатые, связанные фрески Ферапонтова монастыря пугали, им не поверили. Решили, что реставратор обманывает археологов. Фрески были закрыты, закрашены. Василий Чекрыгин знал эти фрески и верил этому неведомому уничтоженному художнику.

Чекрыгин и молодой Лев Шехтель ходили вместе. И вот тогда приехал толстый, одноглазый, уже не очень молодой Давид Бурлюк. Бурлюк учился сперва в Казани, потом в Одессе. Был за границей. Он рисовал сильно, превосходно знал анатомию.

Бурлюку было лет тридцать. Он пережил увлечение Некрасовым. Очень много прочел, очень много умел и уже не знал, как надо рисовать. Умение лишило для него всякой авторитетности академический рисунок. Он мог нарисовать лучше любого профессора и разлюбил академический рисунок.

Он много слышал, много видел, уши его привыкли к шуму, глаз к непрерывному раздражению. В то время художники были красноречивы. Картины уже начали выходить с предисловием. Художники спорили сами с собой. Он пришел, Давид, через картины, выставленные на выставке со скромным названием «Венок», к выставке «Ослиный хвост».

Осел выставки не был родственником ослиц Сауловых.

В 1910 году появился пламенный манифест «школы эксцессивистов». Манифест был подписан звучным, доныне еще никому не известным именем Иоахима-Рафаэля Боронали и гласил следующее:

«Чрезмерность во всем — это сила, единственная сила! Солнце никогда не может быть слишком жар-

ким, небо слишком зеленым, отдаленное море слишком красным, сумерки слишком черными... Истребим бессмысленные музеи! Долой постыдную рутину ремесленников, изготавливающих конфетные коробки вместо картин! Не нужно ни линий, ни рисунка, ни ремесла, но да здравствует ослепительная фантазия и воображение!»

Уже не хватало красок. В картины начали вводить вещи. На выставке Ларионов окружил вещами и красками вентилятор. Вентилятор был электрический, его включили, он закрутился, и художник очарованно стоял перед картиной, вобравшей в себя движение.

Давид Бурлюк вырос в степи, около Таврии, в семье управляющего большим имением. В семье было мало денег, но корму было много. И он, братья его и сестра — все рисовали. У них была даже своя скульптурная галерея: каменная баба, найденная на кургане. Они привезли ее потом в Москву, когда отец потерял место. Но дальнейшее передвижение этой семейной драгоценности оказалось не по средствам.

Каменная баба, по ошибке приехавшая в Москву, застряла на Настасьинском переулке, около сарая, в котором собирались ученики художественного училища.

Одноглазый Давид Бурлюк привез с собой новости. У него были провинциальные друзья. Он знал Хлебникова, человека из Астрахани, поэта и философа, он знал авиатора с Камы — Василия Каменского. Он знал Гуро-прозаика.

На обоях они издали маленькую книгу с названием несколько загадочным — «Садок судей».

Виктор Хлебников называл себя Велимиром. Он был знаком с Вячеславом Ивановым, ходил в его квартиру в Петербурге. Он был знаком с «Цехом поэтов». Там его прочли и почти не увидели.

Будущее увидеть трудно. Когда в Европе не было книгопечатания, пороха и компаса, Марко Поло долго жил в Китае и окитаился. Он даже потом в Персию привез не только китайскую царевну, но и китайские бумажные деньги и, кажется, этим вызвал восстание. Когда Марко Поло писал о Китае для итальянцев, то

он написал им о том, что в Китае есть горящие камни и извозчики. Но о книгопечатании не вспомнил.

Если бы нас завтра отправили на пятьдесят лет вперед, многие привезли бы из будущего наше прошлое.

Хлебникова пропустили в литературе, хотя он уже был готовым художником. Он весь трепетал будущим.

Будущее живет в нас самих под своими противоречиями. Оно живет в нас путем, по которому мы к нему течем или восходим.

Хлебников судил свое время, он разбираал современную ему литературу и писал, что Арцыбашев и Мережковский, Андреев, Сологуб и Ремизов говорят, что наша жизнь — ужас, а Народная песнь говорит, что жизнь — красота. Это Сологуб — гробокопатель и Арцыбашев и Андреев проповедуют смерть. А Народная песнь — жизнь.

Хлебников говорил, что русская книга и русская песнь оказались в разных станах.

Хлебников ощущал будущее. Он писал о будущей войне и будущем разрушении государства, определяя срок этого крушения годом 1917 («Учитель и ученик»). Он говорил о восстании вещей, о том, что трубы вместе с годами, на них написанными, и вместе с дымом над ними двинутся на город, что Тучков мост отпадет от берега, что железные пути сорвутся с дороги, что в нашей жизни, как в мякоти, созрели иные семена. Начинается новое восстание, новый разлив, и на нем поплывет, прижимая к груди подушку, обезумевшее дитя.

Так поплывет, как плыл потом белым медведем на льдине, гребя лапой, через десятилетия Маяковский в поэме «Про это».

В мире Бурлюка, в мире живописца, все было уже расчалено.

Когда на реке весною спадает вода и садятся на мель плоты, то рубят на плотях прутяные связи, соединяющие бревна.

Расчаленные бревна, обгоняя друг друга, толкая друг друга, сплескиваясь волною, снимаются с мели и плывут к морю.

Одноглазый Бурлюк расчленил давно все в своих картинах. С этим приехал он в Москву. Был он благоразумен и хотел толкаться локтями. Хотел улучшить свой диплом, быстро окончив школу живописи, ваяния и зодчества.

С Маяковским он сперва задрался, задевая его и Чекрыгина. Потом сблизился.

Они шли по кругам огромной Москвы. Москва была как тесто, заверченное большой веселкой.

Москва шумела осенними бульварами. Москва пестрела ржавыми вывесками, золотыми буквами. Она была такая, какой ее еще не рисовали. Была такой, какою ее еще не видали.

Она была знакомой Маяковскому, тысячу раз он узнал сырость вечера и долготу ночи, когда черная накидка, уже протертая там, где ее касаются большие руки, уже не греет и шапка сыреет на голове.

Маяковский наконец нашел друга для ночной ходьбы.

Бурлюк много читал, он знал не только Хлебникова, но и Артюра Рембо в чужих переводах. Он знал поэзию «проклятых поэтов», знал иной голос, иное название вещей. В картинах тогдашних художников кроме вещей жили буквы — большие вывесочные буквы.

Маяковский их тоже знал.

Он видел луну не сверкающей дорогой, легкой по морю. Он видел лунную сельдь и думал, что хорошо бы к той сельди хлеба.

Стихи жили уже в нем ненаписанными. Он видел букву О и французские S, прыгающие по крышам, извещающие о часах. Он видел вывески, читал эти книги на железе и любовался фарфоровыми чайниками и летящими булками на трактирных ставнях.

Соседи

Символизм хотел быть не только школой в искусстве.

Он жил пересечениями с другими системами и больше всего пытался жить религией.

Он жил на замене одних смыслов другими, часто жил порохом сопоставлений.

Иногда это приводило к невнятице, к ложной многозначительности.

Вячеслав Иванов был весь на подмене одного ряда другим и умер хранителем Ватиканской библиотеки. Он был религиозным поэтом. Религиозность Блока иронична.

За символизмом Блока вставала вторая, не религиозная, а бытовая тема, смененная темой революции.

Вспоминался Фет, Яков Полонский, вставал цыганский романс. Блок умер, вписывая в дневник один романс за другим. При встречах я говорил с ним об этих романах, еще не зная, что он записывает их. И он тогда со мной соглашался.

Цыганский романс — это не мало, он живет голосом Пушкина и голосом лучших наших лириков. Цыганский романс многочислен. Блок выписал на память двадцать романсов.

«Утро туманное, утро седое», — писал Тургенев, и Блок взял потом эти слова названием книги.

«Ночи безумные, ночи бессонные», — писал Апухтин. А у Блока это так:

Была ты всех ярче, верней и прелестней,
Не кляни же меня, не кляни!
Мой поезд летит, как цыганская песня,
Как те невозвратные дни...

Цыганский романс и в те предвоенные годы проступал в стихах Блока.

Цыганская песня — это очень немало. Я услышал романс у цыган уже после революции.

На гитарах, доски которых проиграны были уже почти насквозь, играли старые цыгане в доме Софьи Андреевны Толстой — внучки.

Играли, вспоминали про Льва Николаевича.

Любил старик романсы, любил романс «Не зови меня к разумной жизни» и говорил: «Вот это поэзия».

Он слушал пластинки Вари Паниной и поворачивал трубу граммофона к крестьянам, которые его дожидались, чтобы они ее тоже послушали.

Романс — это песня уличная, но это еще не песня улицы.

Блок в то время увлекался французской борьбой, читал романы Брешко-Брешковского. Все находящееся вне сферы высокого искусства приобрело тогда особую силу. Блок говорил, что настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда поддерживаешь непосредственное, некнижное отношение с миром.

Кузмин требовал четкости, однозначности слова. Искали новых учителей, вспомнили Рабле и Вийона, боролись с текучестью слова.

И вот тогда появилась Ахматова.

Она восстанавливала конкретный жест любви, ее женщина в стихах имела перья на шляпе, и перья задевали о верх экипажа. В те времена появлялись автомобили, а автомобили имели специальное возвышение для дамских перьев.

Ахматова конкретна, как мастер лимузинов:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Ахматова писала:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.
Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья.
Как непохожи на объятия
Прикосновенья этих рук.

Поэзия жаждала конкретности.

Сравнительность, метафоричность ушла в глубь стиха.

Музыка сопоставлена с запахом устриц, а устрицы возвращают море.

У Блока ресторан противопоставлен любви. Здесь они рядом.

Метафоричность стала трудной.

Ахматова писала:

Высоко в небе облачко серело,
 Как беличья распластанная шкурка.
 Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело
 Растает в марте, хрупкая Снегурка!»
 В пушистой муфте руки холодели,
 Мне стало страшно, стало как-то смутно.
 О, как вернуть вас, быстрые недели
 Его любви, воздушной и минутной!

Снегурка — это литературный ряд, это две плохие строки.

А любовь, воздушная и минутная, связана с тающим облаком. Облако конкретное, маленькая беличья шкурка стали знаменем акмеизма.

Но акмеизм не мог согреть мир муфтой. Его конкретность узка. Зенкевич пытался дать конкретность грубости, первобытности. Сергей Городецкий пытался архаизировать язык и встретить стихи с русской песнью.

Никогда поэзия не была так открыта для вторжений. В поэзии шла гражданская война формы. И вот в нее вторглась живопись.

Много уже было прожито Маяковским, и зубы уже много болели, и даже была у него коллекция рисунков, где изображался жираф. Жираф — это сам Маяковский. И вот этот жираф на рисунках ходил с подвязанными зубами.

Прекрасный, золотисто-чёрный, в прирожденной футуристической рубашке — жираф.

Еще соседи

В школе живописи интересы были иные.

Даже ошибались иначе.

Чекрыгин, со слов старого библиографа из Румянцевского музея Федорова, говорил о воскрешении мертвых.

Он рисовал ангелов, а Маяковский хотел, чтобы он рисовал муху.

Маяковский познакомился с Эльзой К. и писал ей стихи:

Стоит там дом,
он весь в окошках,
он Пятницкой направо от,
И гадость там на курьих ножках
живет
и писем мне не шлет.

По горбам ночных бульваров, мимо крестов московских церквей, долгой ночью шли Бурлюк с Маяковским.

Бурлюк рассказывал о слове, об обновленной живописи, о грубом, раковисто-занозистом мазке, о слове как таковом и вещах, которые восстают.

От человека, не имеющего пути, от художника, потерявшего себя среди опытов, от вечного переселенца Бурлюка принимал поэт посвящение в искусство.

Шел Маяковский с Бурлюком, говорили о Хлебникове, о картинах, о словах и буквах, запутавшихся среди красок, о лучизме Ларионова и о старом своем знакомом осле.

В квартире Бурлюка не было стола, стульев тоже не было, не было и кроватей: два матраца лежали на полу, а у стены на козлах лежала доска. Он устроил Маяковского к себе. Владимир писал картину-портрет.

Портрет написал по сине-серому темно-синим и темно-зеленым. На портрете была женщина в большой шляпе, с согнутыми руками. Локти подняты вверх.

Это не крайний портрет и не очень интересный.

Бурлюк бывал всюду, проповедуя.

Начались диспуты. Бурлюк показывал дрезденскую «Мадонну» Рафаэля и рядом фотографические карточки кудрявых мальчиков. Выступал Маяковский. Он говорил еще как пропагандист о том, что каждая эпоха имеет свое искусство. Они приходили в меблированные комнаты, где жили ученики художественных школ, и здесь проповедовали.

Большая синяя Москва лежала за окном. Тот кусок ее звался Басманная.

Толстый медный самовар стоял на столе, перед ним булки, баранки. Маяковский стоял у окна. Бок самовара был синь от московской ночи, незанавешенного окна. Снег плавал за стеклом, не разбивая ночной сини, как рыбы в аквариуме. Маяковский говорил о том, что пора заменить слова-верблюды, слова, несущие груз, вольными словами, выражающими новый ритм.

Шумели диспуты. «Бубновый валет» просил прочесть доклад. Максимилиан Волошин говорил о том, что могилы не открываются даром. Если сейчас воскресает Византия и русская иконопись, значит, умер Аполлон Греческий. Новый, кривоногий, чернявый Аполлон создает искусство новой готики.

На докладе, как кошка открывая маленький рот, шумно зевал маленький, сухощавый юноша в форменной фуражке с кокардой — Алексей Крученых.

Владимир Маяковский спустился по незнакомым ступеням Политехнического музея и сказал у невысокой трибуны:

— Художники, бубновые валеты, помните Козьму Прутков!

Он произнес стихотворение, изменяя его:

Коль червь сомнения заполз тебе за шею,
Сама его дави, и не давай лакею.

Если вы сомневаетесь в новом искусстве, зачем вы вызвали символистов?

Это была зима.

Когда-то Брюсов Валерий написал драму о будущем человечестве. То человечество ушло от солнца, жило в подземельях. Великий путешественник того времени, блуждая в здании, через стекло увидел солнце. Он пришел к людям и сказал, что они станут счастливее, если поднимут крыши и будут жить под солнцем. Великий старец знает тайну: над крышами воздуха нет.

Солнце зияет в пустоте.

Но человечество устало. Среди него появилась секта убийц, стремящихся скорее кончить пещерную жизнь. Человечество ослабело. Людей того времени — это они жили в подземельях — Зинаида Гиппиус назы-

вала муравьями. «Лунные муравьи» Уэллса погибали легко, они рассыпались под ударами, как грибы.

Но вернемся к рассказу, который остался в пути, занесенный снегами.

Старик решается приподнять крыши. С трудом находят заброшенные механизмы. Скрипят, опускаясь, противовесы, поднимаются кровли.

И солнце, огромное, с пылающей трубой последнего ангела страшного суда, встает над гибнущей без воздуха толпой.

Символисты не верили в мир, не верили в воздух и скрывались под крышами соответствий.

Андрей Белый уехал куда-то на Запад, к антропософам, и прятал огромное свое умение, свой талант и слова, уже найденные в «Пепле», под сводами деревянного храма, который строил в Швейцарии Рудольф Штейнер. Маяковский знал, что воздух есть.

Маяковский, уже призванный, но еще не говорящий, ходил среди людей. Он читал сатириконцев.

Был тогда Саша Черный.

Саша Черный писал стихи в «Сатириконе». «Сатирикон» был странное место. Богом там был одноглазый, умеющий смешить Аверченко, человек без совести, рано научившийся хорошо жить, толстый, любящий индейку с каштанами и умеющий работать. Он уже был предприниматель.

Полный уверенности, мучил он всенародно в «Почтовом ящике» бедного телеграфиста Надькина, который присылал ему стихи все лучше и лучше.

Телеграфист — загнанный, маленький человек — был аттракционом в «Сатириконе».

Бледнолицый, одноглазый, любящий индейку с каштанами Аверченко притворялся, что ему мешает полиция. Он изображал даже, как сам «Сатирикон», нечто вроде отъевшегося на сдобных булках сатира или фавна, грызет красные карандаши цензуры и не может прорваться.

Фавн, объевшийся булками, если бы он сломал карандаши, побежал бы очень недалеко.

Вот в этом «Сатириконе», или, как он стал называться с 1912 года, в «Новом сатириконе», печатались Саша Черный, и Петр Потемкин, и Валентин Горянский. Маяковский любил эти стихи.

Фонари горят как бельма, —

писал Саша Черный.

Лужи блестят, как старцев-покойников плешь.

Это похоже на Маяковского:

И тогда уже — скомкав фонарей одеяла —
ночь излюбилась, похабна и пьяна,
а за солнцами улиц где-то ковыляла
никому не нужная, дряблая луна.

Рядом печатался Петр Потемкин.

И Черный и Потемкин похожи на символистов. Саша Черный своим псевдонимом напоминает Андрея Белого.

Это символисты без соответствий. У них был и кабак и улица и было второе переосмысливание всего этого.

У Блока в «Незнакомке» пейзаж так хорошо описан:

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.
И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки.
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.
Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе ко всему приученный
Бессмысленно кривится диск.

Это Озерки, дачная местность рядом с Петербургом.

В этот пейзаж входит Незнакомка.

У Саши Черного никто не входит, ничего не наступает, нет никакого кануна, никакого пурпурного цвета, Тот цвет был для Блока светом вдохновения.

День после революции 1905 года, перед войной.

Старые воспоминания о романтиках, о символистах, пародия на стилизацию, на простоту — у Потемкина.

Его герой влюблен в куклу за стеклом парикмахерской:

Я каждый вечер в час обычный
иду туда, где на углу,
у вывески «Ломбард столичный»,
могу припасть лицом к стеклу.

И там в окне, обвита шелком,
на тонкой ножке, холодна,
спиною к выставочным полкам,
меня манит к себе она.

У Потемкина есть неожиданные рифмы, перемены размеров. Знал Маяковский и Валентина Горянского и многих других, которых, может быть, и не вспомнят. Многие из них очень похожи на Маяковского, но похожи они стали после.

У всех этих людей один голос, голос о том, что ничего не будет или будут пустяки.

И рисунки были страшные, — например, студенческое семейство: муж, некрасивая жена и ребенок, грызущий на полу человеческую берцовую кость.

Это — страшные пустяки.

Давид Бурлюк находит поэта

И вот среди них ходил Маяковский. Шло время. Маяковский разговаривал со всеми — с прохожими на улице, с товарищами, с извозчиками.

Он жил, читал стихи, ходил по улицам. Когда-то Маяковский любил Виктора Гофмана, поэта не бездарного, далеко не идущего, рассказывающего о красивом; со стихами Гофмана томился Маяковский, ходя по московским улицам. Сейчас он ходил с Бурлюком. Бурлюк доказывал Володе, что он молодой Джек Лондон.

И вот однажды Бурлюк шел ночью с Маяковским по Сретенскому бульвару. Владимир прочел стихи, то были отрывки о городе, куски, которые потом Маяковский нигде не напечатал.

— Это один мой знакомый написал.

Давид остановился и сказал:

— Да это ж вы сами и написали. Да вы же гениальный поэт!

Маяковский ушел. Утром Бурлюк встретился с ним, познакомил с кем-то и сказал:

— Не знаете? Мой гениальный друг, знаменитый поэт Маяковский.

Володя толкал его, но, отведя поэта, Бурлюк сказал:

— Теперь пишите, Володечка, а не то вы меня поставите в глупейшее положение. Не бойтесь ничего. Я буду вам давать пятьдесят копеек в день. С сегодняшнего дня вы обеспеченный человек.

Он писал стихи. И Бурлюк заглядывал через плечо, хватал строчки еще горячими, переставлял их; первое стихотворение начиналось так:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.

Он вошел в поэзию, не изменившись, с картами, с картинами, своими и Бурлюков, с бесчисленными заявками, с недостроенным, сдвинутым, разложенным образом.

Он вдвинул образ в образ. Он работал в стихах методами тогдашней живописи.

Угрюмый дождь скопил глаза.
А за
решеткой
четкой
железной мысли проводов
перина.
И на
нее
встающих звезд

легко оперлись ноги.
 Но ги —
 бель фонарей,
 царей
 в короне газа,
 для глаза
 сделала больной
 враждующий букет бульварных проституток.

Бурлюк не много умел, но он видел Хлебникова. Недавно еще к нему упал с неба и не разбился Василий Каменский, поэт немалый. А главное — Бурлюк был теоретиком, он знал, как можно экспериментировать; он мало умел, но сейчас он видел, как другой осуществляет то, что не мог сделать сам Бурлюк.

Стихи рождались.

Но и не было бы Маяковского, если бы не было камеры 103. В той камере сидел Маяковский, читал книги. Мальчиком носил он революционные прокламации, прочел их, давно была потеряна связь с товарищами. Но у Маяковского была своя, хотя бы схематическая, карта мира и план истории.

Пришел не Потемкин, и не Валентин Горянский, и даже не Давид Бурлюк, пришел человек с ответственностью за мир, до диспутов в Политехническом музее знавший собрания у булочников, партийный спор, привыкший представлять, что за слово платят тюрьмой и ссылкой.

Символисты писали о Дионисе, о вечно женственном, о Деметре, и Маяковский, ища самой простой, самой доходчивой мифологии, ища нового образа, в Москве, которая вся была вышита крестиками, взял религиозный образ, разрушая его.

Количество этих религиозных кусков в первом томе поразительно.

Всех не приведу. Второе стихотворение кончалось так:

За гам
 и жуть
 взглянуть
 отрадно глазу:
 раба
 крестов

страдающе-спокойно-безразличных,
 гроба
 домов
 публичных
 восток бросал в одну, пылающую вазу.

Для Маяковского городские распятия перекрестками.

Утром он видит, как слякоть целует хитон иконного Христа, и солнцу он кричит так, как Христос в евангелии говорил с креста с забывшим его богом:

«Солнце!
 Отец мой!
 Сжался хоть ты и не мучай!
 Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою
 дольней.

Это душа моя
 ключьями порванной тучи
 в выжженном небе
 на ржавом кресте колокольной!»

В трагедии «Владимир Маяковский» «Старик с кошками» говорил:

И вижу—в тебе на кресте из смеха
 распят замученный крик.

И люди говорили:

Идем,
 где за святость
 распяли пророка...

Маяковский говорил как пророк, и когда люди кричали на него, слабо защищенного желтой кофтой, он записывал так:

Это взвело на Голгофы аудиторий
 Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,
 и не было ни одного,
 который
 не кричал бы:
 «Распи,
 распни его!»

Образ этот точный, цитатный. Он знает — когда Христа вывели к Пилату, то толпа отпустила не его, а соглашателя и разбойника Варавву.

Видишь — опять
голгофнику оплеванному,
предпочитают Варавву?

Книгу свою «Облако в штанах» он хотел назвать «Тринадцатый апостол». В книге «Человек» он называл любовь свою «тысячелистым евангелием» и разделил поэму на главы: «Рождение», «Страсти», «Вознесение».

Смешно доказывать, и всякому ясно, что измученный человек в черной бархатной блузе, человек с большими руками, страстный игрок, почти еще мальчик, не был религиозен. Но эти простые образы всем понятны, и стоят они рядом с низкой литературой, с той литературой, при чтении которой вспоминаешь Сашу Черного. Это не религиозные, а богохульские строки, строки нападения на существующего врага, отнятие у него эмоций, связанных с ним.

Только много позднее революция научила Маяковского рассматривать бывшего бога в увеличительное стекло, как вредную бактерию.

Маяковский только что научился писать стихи. Горло его чисто, он говорит новые слова и готовится связать их в фразу.

Он получил голос, научился писать так, как научаются плавать. Оказывается, вода держит. Потом он узнал, какая это горькая вода.

Поэт в увлечении работой, в увлечении высказывания рад, когда говорит о горе. А горе остается горем, только приподнятым. Он приручает горе, оно приходит по свисту и уходит, как будто, когда надо. Его можно не привязывать.

Итак, Маяковский стал поэтом.

Давид Бурлюк давал ему в день пятьдесят копеек. Это большие деньги. У Достоевского Раскольников, доказывая, что он не с голоду убил, говорит, что ему давали за уроки и по полтиннику. Об этом полтиннике потом писал Писарев.

Итак, голода не было, почти что не было. Были выступления. Он читал доклады, разговаривал о черных кошках. Это черные кошки, сухие, которых можно гладить, они выделяют электричество.

Об этих кошках читали в докладах, и об этих кошках написано в трагедии «Владимир Маяковский». Смысл кошки такой: электричество можно добыть и из кошки. Так делали египтяне. Но удобнее добывать электричество фабричным путем, чтобы не возиться с кошками. Старое искусство, думали мы тогда, добывало художественный эффект так, как египтяне добывали электричество, а мы хотели получить чистое электричество, чистое искусство.

Доклады делались из таких тезисов. О том, чтобы печататься, не было и разговора, но можно было и выступать. А для выступления нужна была вывеска. Тезисы научил делать Николай Кульбин, такие тезисы, как будто турки заняли город и оповещают об этом под барабан. Тут Маяковский и надел свою желтую кофту. Кофт было две; первая — желтая. Желтый цвет считался цветом футуризма. Кофта была внизу широкая, с отложным воротником, материал не густой, так что сквозь желтую кофту — а она была довольно длинная — видны были черные брюки...

Вторая кофта была полосатая — желтая с черным.

Кофта понравилась больше, чем кошки. Это то, о чем легко написать. Газетчику тогда надо было давать простые двери для входа. Он дальше дверей и не шел.

О женщинах

Шекспир про одного человека сказал, что купидон его уже хлопал по плечу и не трогал его сердца.

В таком положении был Владимир Маяковский. Трагедия еще не была написана.

Были женщины, и были стихи про женщин. Дело давнее, разрешите мне вызвать несколько свидетелей для того, чтобы объяснить, что происходило.

Первый говорит Маяковский. Стихи называются «За женщиной».

В расплаве меди домов полуда,
дрожанья улиц едва хранимы,
дразнимы красным покровом блуда,
рогами в небо вонзались дымы.
Вулканы бедра за льдами платий,
колосья грудей для жатвы спелы.
От тротуаров с ужимкой татей
ревниво вавились тупые стрелы.

Вторым говорит Глеб Успенский.

Это отрывок из вещи, называемой «Новые времена, новые заботы», из главы «На старом пепелище». Человек попал в такое положение, что к нему не приходят письма: перепутали фамилию. Он сидит и читает Рокамболя. Рокамболь ему нравится.

«Пожалуйста, господа романисты, берите краски для романов, которые пишете вы рабочему одинокому человеку, еще гуще, еще грубее тех, какие вы до сих пор брали... Бейте же в барабаны, колотите что есть мочи в медные тарелки, старайтесь представить любовь необычайно жгучей, чтобы она в самом деле прожгла нервы, так же в самом деле сожженные настоящим, заправским огнем... Так же невероятно и невозможно представляйте вы, господа романисты, и все другие человеческие отношения... Красота женщин должна изображаться особенно нелепо: грудь непременно должна быть роскошна до неприличия; сравнивайте ее с двумя огнедышащими горами, с геркулесовыми столпами, с египетскими пирамидами... Только с такими невероятными преувеличениями вы можете заброшенному в безысходную тьму одиночества человеку дать приблизительное понятие о том, что другим доступно в настоящем безыскусственном виде действительной красоты».

У Маяковского отношение к женщинам такое, как описал Глеб Успенский, с таким же преувеличением самой элементарной женственности. Это еще молодость.

Пушкин мальчиком рисовал юбку. Ноги, юбка — женщина не видна.

У Маяковского была жадность к жизни. А женщины были разные. Про женщин писали итальянские футуристы. Кое-что они в этом понимали. Маринетти писал так:

«Обесценение любви (как чувства или похоти) под влиянием все возрастающей свободы женщин и возникающей отсюда доступности ее. Обесценение любви вызывается также повсеместным преувеличением женской роскоши. Поясню это яснее: теперь женщина предпочитает любви -- роскошь. Мужчина почти не любит женщины, лишенной роскоши. Любовник потерял всякий престиж. Любовь потеряла свою абсолютную ценность» (Генрих Тастевен, «Футуризм», Москва, 1914. Приложение — «Манифест о футуризме», стр. 14).

С достаточной ясностью видим, что у Маяковского отношение к женщине было не такое, как у Маринетти.

Женщина Маринетти — очень реальная женщина, буржуазная женщина, по-своему передовая женщина, женщина не любящая. У нее любовь заслонена всем тем, что когда-то дополняло любовь, вызывалось любовью. А теперь эти третичные свойства любви любовь заслонили.

Женщина Маяковского так, как он ее описывает, — не реальна. Это женщина первых желаний.

Она рассказана наивно, упрощенно, и это в то же время женщина.

Был такой кружок, сейчас в его помещении Прокуратура, но помещения не узнаете: дом надстроен. Когда-то там было Общество свободной эстетики. Там читали Андрей Белый, Бальмонт, там были фраки, платья, — все это описано у Андрея Белого. Сам я никогда там не был. Там был Бунин, молодой Алексей Толстой, длиннолицый, в кудрях, в шарфе вместо галстука. Когда-то здесь собирались делать восстание в искусстве, говорили о безднах, ссорились из-за характера этой бездны и из-за того, чья квартира, собственно говоря, эта бездна.

Ссорились, шумно выгоняя из нее Чулкова. Потом бездна была обжита, в ней висели, вероятно, синяво-се-

рявые портьеры, скандалы были редки. Белый уехал, ходило много присяжных поверенных.

Здесь был центр Москвы, здесь было новое благородное собрание.

Внизу был бильярд, туда ходил Маяковский.

Пускали — событие все же, московская достопримечательность. А бильярд был хороший.

Он играл на бильярде с полным самозабвением и искренностью, проигрывался, создавал свои правила, — например, что за последнюю партию не платит, и с других не спрашивал, и очень дорожил этим правилом.

Уже о Бриках, еще о кружке

Символизм в 1910 году уже растекся по журналам, обжился, расквартировался.

Думал он завоевать страну, а вот, оказывается, стал наемным войском, как были наемные варвары у римлян. Брюсов в «Русской мысли». Даже в журнале для семейного чтения «Нива» — и там символисты. Только Блок пишет мало.

Настоящий поэт Бальмонт потерял упор, потерял сопротивление.

Переводил со всех языков, читал бесконечно много, пил вино, писал стихи.

Он настоящий поэт, воин даже, только обезоруженный, расквартированный, ходит в тулупе или в каких-нибудь римских сандалиях, снятых с хозяина, и жена хозяина живет с ним, как с достопримечательностью, а он ставит самовары, рассказывает за чаем о походах, о Дании или о Дакии.

Шло чествование старого Бальмонта. Все было как у людей. Говорили речи академические, читали стихи, приветствовали, и Бальмонт, картавя, читал стихи. И тут выступил Маяковский. Он был отдельный, измученный, трагический, веселый, громкий.

Он говорил о Бальмонте и превосходно читал его стихи, гораздо лучше самого Бальмонта.

Он читал, как будто плывал широко, по большому, много раз пересеченному морю. Он говорил про стихи Бальмонта с повторяющейся строкой; там повторялась строка:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня...—

а потом:

Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

Маяковский говорил, что это прошло, и ступени прошли, повторение прошло, и прошли аллитерации.

В сущности, это было все очень пристойно. Но голос, величина выступления и то, что он так хорошо знал Бальмонта, вытеснило юбилей, как будто собирались выкупать юбиляра в теплой ванне, а пришел слон, и поставил в ванну ногу, и вынул потом ее отсюда — и нет воды, ванна сухая.

Заседание докончили с трудом.

Бальмонт талантливый человек. Позднее он приехал в Петербург. Он уже был признан седобородым Семеном Афанасьевичем Венгеровым и вообще университетом. Ему простили все за то, что он переводил с испанского.

Кроме того, в университете понимали, что литература должна продолжаться.

Есть в университете длинный коридор. К сожалению, сейчас коридор укоротили.

Университет стоит боком к Неве. У него двенадцать крыш, под ними когда-то находились двенадцать петровских коллегий. Университетский коридор соединял все двенадцать учреждений. Идешь и в самом конце видишь студента, и он совсем маленький.

По этому коридору провели в аудиторию Бальмонта. Перед аудиторией темная комната, потом большая аудитория, студенты в плотных сюртуках читали Бальмонту свои стихи.

Был доклад, где Бальмонта называли дедом русской поэзии.

Когда кончилось чтение стихов, встал Бальмонт и бросил отравленное «р»:

— Я неблагодарный дед. Я не признаю своих внуков. Это книги, эрудиция, а поэзия там, на улице,— и он указал на окно.

За окном был снег. Пусто, фонарей мало, напротив клиника Отто, а наискосок большая, голубая, в снегу, пустынная Нева.

Маяковского Бальмонт, конечно, понимал.

Осип Брик кончил юридический факультет и был женат на молодой женщине с большими карими глазами, очень красивой.

Брик много читал. Символистов, как мне казалось тогда, не любил.

Он был в Средней Азии, видел пустыню. Он с собой возил даже поэта, денежно ему помогал, и тот написал какую-то книгу под названием, кажется, «Пустыня и лепестки».

Дурного тона, благодаря воздержанности, у самого Брика не было. Сейчас он посмотрел на Маяковского и не подошел к нему.

Издали книгу в грубом полотняном переплете. Она называлась «Пощечина общественному вкусу». В ней был Давид Бурлюк и другой Бурлюк — Николай, Крученых, Кандинский, Маяковский, Хлебников.

Кончалась книга снова предостережением. Хлебников писал: «Взор на тысяча девятьсот семнадцатый год» — и дальше шли цифры падения великих держав, всего двадцать две даты, без всяких комментариев. Кончалась словами: «Некто 1917».

РАЗДЕЛ II

В нем шесть глав. В этих главах автор книги знакомится с Маяковским. Здесь же рассказывается о тогдашних критиках, о теоретиках искусства, о «Бродячей собаке», о том, как встречало наше поколение войну, и о том, что говорил о войне поэт Василий Каменский, о том, как мы любили и как мы ошибались. Здесь же рассказывается о революции и о том, как поэт стал весел и как он полюбил мир.

Петербург

Это был 1912 год.

В Петербурге я встретил Хлебникова. Только что прошел диспут, люди ушли, темно, уже сдвигают стулья. Белокурый Хлебников, как всегда несколько сгорбленный, стоял. На нем был черный сюртук, длинный, застегнутый на все пуговицы. Руку он держал около губ.

Шли диспуты, о них рассказывали много и неточно. Не всегда диспуты бывали шумные. Раз в Троицком театре читал Малевич Казимир.

Плотный, не очень большого роста, он читал спокойным голосом, говоря невероятные для публики вещи. Перед этим Малевич выставил картину: на красном фоне бело-черные бабы в форме усеченных конусов. Это была сильная, не случайно найденная вещь. Малевич никого не эпатировал, он просто хотел рассказать, в чем дело. Публика хотела смеяться.

Малевич спокойным голосом читал:

— Бездарный пачкун Серов...

Публика зашумела радостно. Малевич поднял глаза и посмотрел спокойно.

— Я никого не дразнил, я так думаю.

И продолжал читать.

Обычно же в первый ряд приходили офицеры, нарядно одетые, в мундирах, таких пестрых, что они отличались от дамских платьев главным образом отсутствием декольте и толщиной материи.

А сзади — студенты, курсистки.

Читал Бурлюк.

Публика первого ряда с недоброжелательным состраданием смотрела на его внизу обтрепанные брюки.

Выходил Николай Кульбин и все рассказывал спокойно, деловито. Давид Бурлюк показывал с волшебным фонарем новые картины, публика шумела.

На выставках молодежи было пусто, непроданные картины висели в неоплаченном помещении.

А в двухкопеечных газетах шумели.

Это были опытные газеты с осторожной порнографией.

«Речь», в которой нагорные проповеди об искусстве читал Александр Бенуа, старалась не писать о Маяковском.

В «Аполлоне», журнале почти квадратном, на хорошей бумаге, футуристов старались не замечать. В «Русском богатстве» о них позднее писал Редько. В «Русской мысли» — Брюсов, совсем коротенько.

Но книги выходили. Правда, Бурлюк и Крученых выпускали их нервно, повторяя одни и те же вещи.

Крученых ходил в чиновничьей фуражке, книжки его были картинками. Их делала Ольга Розанова, раскрашивала, расфактуривала. Слово было орнаментом в картине. Живопись и литература еще не разделялись тогдашним искусством.

Маяковский стремился к театру.

В трагедии «Владимир Маяковский» — поэт один.

Вокруг него ходят люди, но они не круглые. Они — загородки, раскрашенные щиты, из-за которых раздаются слова.

Вот они.

Его знакомая (он — Владимир Маяковский). Ее характеристика: сажени две-три. Не разговаривает.

Старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет). Дальше идут Маяковские.

Человек без глаза и ноги, человек без уха, человек без головы, человек с растянутым лицом, человек с двумя поцелуями и обыкновенный молодой человек, который любит свою семью. А дальше женщины, все — со слезами. Слезы они приносят поэту.

Поэт сам — тема своей поэзии.

Поэт разложил себя на сцене, держит себя в руке, как игрок держит карты. Это Маяковский — двойка, тройка, валет, король. Игра идет на любовь. Игра проиграна.

Человек с растянутым лицом говорит:

А из моей души
тоже можно шить
такие нарядные юбки!

Это — тема Маяковского.

Маяковскому уйти некуда. Кругом свои, несчастливые Маяковские и поцелуи.

Неизвестно, что делать с поцелуями. Поэт даже искал рамку для них.

А с главной женщиной было так:

Маяковский сорвал покрывало, под покрывалом была кукла, огромная женщина, потом ее унесли на плечах.

Этот случай нам знаком.

Была вещь Блока — «Балаганчик».

Был роман, в котором соперник Блока называл себя «красным домино» и танцевал, вероятно Арлекином.

В «Огненном ангеле» спор шел между Брюсовым, наемным воином и поддельным колдуном, женщиной Ренатой и Белым.

Пьеро и Арлекин влюблены в одну женщину.

Кругом куклы этнографического музея. Коломбина картонная. Пьеро поет:

Он ее ничем не обидел,
Но подруга упала в снег!
Не могла удержаться, сидя!..
Я не мог сдержать свой смех!..

И под пляску морозных иголок,
Вкруг подружки картонной моей —
Он звенел и высоко прыгал,
Я за ним плясал вкруг саней!

И мы пели на улице сонной:
«Ах, какая стряслась беда!»
А вверху — над подругой картонной —
Высоко зеленела звезда.

То, что подруга картонная, указано во всех ремарках, и даль оказывается нарисованной. Люди — сам Пьеро — истекают клюквенным соком.

Мир поэмы «Владимир Маяковский», несмотря на сходство с миром «Балаганчика», совсем другой.

У Блока, который тогда все еще был символистом, люди, то есть герои вещи, — шахматные фигуры, условные контуры ролей, мерцающие подобно живым.

Они то становятся реальными, то перестают быть реальными. Содержание вещи в том, что мир сквозит, что он дематериализован, что все повторяется: девушка становится смертью, коса смерти становится косой девушки; а у Маяковского в его драме он сам, Маяковский, чрезвычайно реален. У него сапоги с дырками, и дырки очень реальные, овалы дырок.

Владимир Владимирович очень хорошо знал, как снашиваются сапоги. И даже лавровый венок поэта реален. Маяковский хотел иметь настоящий лавровый венок на голове.

Еще стоит реальная женщина. Он только не провалился к ней. Поэт пробует мир, и опрокидывает его, и уходит на улицу, на площадь, которую он так настойчиво называет «бубном».

Мир сам годен стать инструментом для издавания басистых звуков.

Даже слава реальна, и ее надо добиться.

Эту поэму или драму играли в Петербурге, на Офцерской улице. Блок жил недалеко, он пришел на представление, смотрел очень серьезно.

На дверях театральный механик написал: «Футуристы». Маяковский не стер надписи. Дело было не в этом, — во всяком случае, и это втягивалось в трагедию.

Декорации писал Филонов. Филонов — художник, пошедший от отреченной русской иконописи, от тех же росписей Ферапонтова монастыря. На декорациях были плотно изображены изогнутые люди, сделанные из превосходной краски, и большой, очень красивый петух, которого несколько раз перерисовывал Филонов. Маяковский радовался спектаклю.

Тысячелетний старик был нарисован и обклеен пухом. Женщина была на самом деле двух саженей.

А поэт тешился тем, что эти вещи и люди существуют вне его, что на них можно смотреть.

Другие Маяковские, скромные ученики-актеры, говорили робкими голосами.

Публика то веселилась, то подчинялась поэту.

Публика думала, что она играет поэтом, что вообще дело идет в шутку, а потом она пойдет домой и все будет по-старому.

В этом же году Маяковского издали литографским способом в Москве, книжка называлась «Я», она полурисуночная. Рисунки Чекрыгина и Льва Шехтеля. Рисунки сами по себе, на них даже собственные подписи, зеркально написанные.

О критике

Александр Бенуа был очень культурным человеком, умело пишущим статьи. Рисунки его связаны, неточны, картины лучше. Он умел срисовывать и комбинировать уже созданные другими красивые вещи. В «Речи» этот человек вел систематические проповеди об искусстве. В таких проповедях как будто ничего не доказывалось, даже необходимость введения в России ответственного министерства при сохранении имущественного ценза, ничего в них не говорилось о проливах, только были статьи об искусстве. Энциклопедические словари перечисляли тогда все вопросы и заваливали читателя необыкновенным количеством имен. Биографические словари перечисляли биографии так подробно, что обычно они обрывались на букве «В».

Про великих людей писали с полным беспристрастием и даже с сострадательным неуважением.

Доказывалось, что эти люди в общем такие же, как и мы.

«Речь» считала себя хранительницей русской культуры, определяла добро и зло, красоту и звучность стиха. О выставках Александр Бенуа писал широко и сдержанно. Репин для него — это уже отстало; Ларионов и Гончарова — это дикари. Истина в «Мире искусства». Он признавал Петрова-Водкина, чтобы им пугать Репина.

Про кубизм Александр Бенуа писал, несколько теряя равновесие, и назвал свою статью «Кубизм или кукишизм».

Когда Ларионов давал свои картины в «Мир искусства», то о нем писали сдержанно и, пожалуй, даже с уважением.

Спор шел о гегемонии в искусстве. Самому Бенуа нравились темно-коричневые, умело нарисованные картины академических эпигонов с античными сюжетами. Бенуа был меньше Дягилева, он не добился для своего товара мирового рынка.

Но своего газетного места он был достоин. Это был высокий лицемер. Самая его одаренность, неполная, делала его особенно пригодным для пастырства.

Бенуа писал и о русском искусстве. Иконописи он не понимал, но сочувствовал. Хвалил русскую архитектуру, прославлял русских живописцев XVIII века, хотя ни Боровиковский, ни Левицкий с «Миром искусства» не имели ничего общего.

Бенуа либерально рассказывал все мировое искусство, как оно медленно развивалось к «Миру искусства».

Считалось, что времени не будет. Будет блок благонамеренно думающих людей, и человечество, правильно развиваясь в общем и целом, достигнет наконец умения носить воротнички, читать утреннюю газету, думать об ответственном министерстве.

Предполагалось, что все развивается правильно, нормально, хотя несколько замедленно. Достиг же мол-

люск чести сделаться прародителем Александра Бенуа, который, может быть, напишет историю живописи. Несколько портил картину Лев Толстой: его нельзя было объявить ни некультурным, ни бездарным, ни даже отсталым.

«Речь» очень хотела использовать Льва Толстого для того, чтобы придать себе вид общенациональной оппозиции.

Конечно, никакого дела ни до толстовского бога, ни до толстовской критики существующего строя «Речи» не было.

Не было ей дела и до литературы. И поэтому она мешала многим литературу понять.

Куоккала была расположена в двух километрах от границы. Дача Корнея Ивановича Чуковского с краю Куоккалы.

Рядом с ним — большой каменный забор. У него последняя дача, перед которой есть пляж.

Пляж каменистый, песчаный. Дача выходит на море нешироким и неокрашенным забором. Дальше от моря участок расширяется. Дача стоит на берегу маленькой речки.

Она двухэтажная, с некоторыми отзвуками английского коттеджа. Корней Иванович много работал в газете, он тогда не писал еще детских вещей. Но работать ему приходилось часто. Нервы его были утомлены, и он, как и Леонид Андреев, зимой жил на даче. Недалеко дачный театр, куплен Репиным, называется «Прометей». Это огромный сарай, бревна, поддерживающие крышу, раскрашены под мрамор. Здесь играют любители, бывают балы.

Духовой оркестр, военный или местный, финский, любительский. Военный приходит из Белоострова, у них желтые трубы. У финнов трубы никелированные.

Вечером оркестр.

Большое, хотя оно и залив, море волнами ложится на песок, песок пористый, как сукно, и волны шумят глухо.

В небе и днем и ночью обычно идут тучи, как будто переливают простоквашу.

Тут дачники. Николай Иванович Кульбин дачу снял, Евреинов Николай тоже. Волосы зачесаны назад, подстриженный, очень красивый, официальный садист, выпустил книгу «История телесных наказаний в России».

К нему придешь — он похлопает в ладоши, придет горничная, молодая и толстая. Евреинов скажет:

— Подайте фазанов.

Горничная отвечает:

— Фазаны все съедены.

— Тогда дайте чай.

Это называется театр для себя. Об этом есть в книжке. И тут же ходит влюбленный в Сашу Черного молодой Лев Никулин.

У Корнея Ивановича кабинет в верхнем этаже дачи. К нему даже зимой приезжают писатели. Он пишет в «Речи». Но в «Речи» его не любят, больше терпят за талантливость.

Я был молод, ходил в дешевых коротких штанах, носил матроску. Плавал в лодке от края дачной местности, которую называли Олилло, к Корнею Ивановичу.

Весной над Куоккалой летят птицы. Там проходит большая птичья дорога. Весной там белые ночи. И птичье движение не прекращается. Сосны, песок, болота между песками, вокруг горизонта розово, над головой синева. Солнце проходит по краю земли, чуть-чуть пригнувши голову. А птицы летят к себе на родину, далеко.

У них родина есть.

Бунтарские стихи молодого Маяковского отметил Чуковский в альманахе «Шиповник» в 1914 году.

С Маяковским он познакомился раньше, в той же Куоккале, рассказывал о нем, сделал лекцию, проехал с лекцией по всем провинциальным городам, стараясь объяснить футуризм. Корней Иванович был человек универсальный, он все старался понять.

«Критик так и должен поступать, иначе к чему же и критика! — и если он сам, например, хоть на час не становился Толстым или Чеховым, что же он знает о

них! Клянусь, я уже был в свое время и Сологубом, и Блоком, и даже Семеном Юшкевичем. Нужно претвориться в того, о ком пишешь, нужно заразиться его лирикой, его душой, итак, с настоящей минуты я — уже не я, а Бурлюк. Или нет, — Алексей Крученых!

Сорча, кроча, буга на вихроль!»

(«Альманах издательства «Шиповник», 1914, кн. 22-я, стр. 107.)

К Маяковскому Чуковский снисходителен.

«И, конечно, я люблю Маяковского, эти его конвульсии, судороги, сумасшедше-пьяные всхлипы о лысых куполах, о злобных крышах, о букете из бульварных проституток, о городских миражах и бредах, но ведь, шепну по секрету, Маяковский иллюзионист, визионер, Маяковский импрессионист, он им чужой совершенно, он среди них случайно, и сам же Крученых не прочь порою похихикать над ним. К тому же город для него не восторг, не пьянящая радость, а распятие, Голгофа, терновый венец, и каждое городское видение для него — словно гвоздь, забиваемый в самое сердце. Он плачет, он бьется в истерике:

Кричу кирпичу,
слов иступленных вонзаю кивжал
в неба распухшего мякоть! —

и хочется взять его за руку и, как ребенка, увести отсюда, из этого кирпичного плена, куда-нибудь к василькам и ромашкам. Хорош урбанист, певец города, если город для него застенки, палачество! Он даже с толпами города не умеет, бедняга, слиться и от этого еще горше рыдает». («Альманах издательства «Шиповник», 1914, кн. 22-я, стр. 124.)

Но это только начало. Критик ведет снижение дальше.

«Вот Николай Бурлюк, анемичный, застенчивый, кроткий, вот Маяковский, симулянт сумасшествия, огненности, а на деле (открыть секрет?) кропотливый,

тщательный шлифовщик мозаически склеенных образов, такой же эпигон модернизма; вот Хлебников, до дна себя исчерпавший в первом же своем стихотворении и живущий одними процентами с этого большого капитала...» («Альманах издательства «Шиповник», 1914, кн. 22-я, стр. 150.)

Хлебников в то время, когда писал Чуковский, уже обнародовал свои поэмы, уже давно был известен «Зверинец», но так смешнее, так удобнее для читателя, чтобы все были маленькие.

Лекцию Чуковский читал повсюду. Выступали футуристы. Доклад в Тенишевском училище прошел хорошо.

Спокойно занял эстраду Маяковский.

С отчаянием читал Крученых — и поколебал зал. Мурлыкал, закинув голову, Игорь Северянин. Хлебников не выступил.

На доклад пришли Ле Дантю и Илья Зданевич.

У обоих лица разрисованы не без кокетливости.

Пристав очень вежливо, наслаждаясь сочувствием аудитории, выводил их из зала.

Кульбин. «Бродячая собака». Диспуты

Я был в то время футуристом.

Учился в университете, еще в гимназии начал лепить. Скульптором не сделался. Через скульптуру понял живопись, был связан с Союзом молодежи.

С футуристами московскими я не был связан. Знаком был с доктором Николаем Ивановичем Кульбиным.

Это был одаренный человек, хорошо мыслящий, в живописи дилетант. Он рисовал картины под сильным влиянием импрессионистов, любил Блока, Судейкина. Он верил во влияние солнечных пятен на революцию, верил в то, что камень падает на землю потому, что ее любит.

Он рисовал женщин с многими ногами, чтобы изобразить их танец, и был умен.

Я пришел к нему. Он мне обещал гениальность, дал денег и давал их каждый месяц. Велел спать не менее десяти часов в сутки, есть сыр с маслом без хлеба.

Кульбин был из многих людей, которые хотели мира в искусстве. Мир он затеял устраивать как раз перед самой войной. Кульбин говорил, что появилась новая муза — Технэ.

Это — муза мастерства, ремесла, поднятого до искусства.

Это было противопоставлено символистам.

Это было серьезно.

Блок приходил к Кульбину разговаривать.

Технэ развивалась, у ней было предчувствие борьбы за новое мастерство. А кончилось все это преступлениями эпигонов. Появился Шенгели лет через десять и начал писать книжки — «Как писать статьи, стихи и рассказы».

Книжки эти объявлялись вместе с учебниками «Как заливать галоши», но были дешевле их — девяносто копеек.

Еще дешевле было «Как кормить канареек» — пятьдесят копеек.

Вот до чего дошла Технэ.

Но эта техника — не техника Технэ. Это самодовольство людей, не понимающих изменений в искусстве.

Для них Кульбин, например, был дилетант.

А он и был дилетант, но дилетантом себя называл также Герцен.

Слово это разнозначное.

Кульбин хотел издавать журнал, в котором вместе были бы Блок, Евреинов и футуристы.

У него были ученики, он был учитель жизни. В иудах, по его словам, при нем состоял Б.

Что было тогда продано Б. и кому — не помню. Этот человек был поэт-издатель. Были такие слабые поэты, которые подбирали людей, чтобы с ними издаться. Так евреи в Одессе платили за десять русских, для того чтобы сына приняли в коммерческое училище.

Нет, Б. не был иудой. Он просто был пятое, запасное колесо на автомобиле, но колесо без шины.

«Бродячая собака» помещалась на Михайловской площади, во втором дворе. Пройти можно бы и с улицы, но надо было собираться в подвале и надо, чтобы подвал был на втором дворе. Это был центр города. Спуск, своды. Сводьы расписаны Судейкиным. Камин, окна заставлены. Здесь собирались люди. Это была организация театральная. Начали с того, что хотели, вероятно, пересоздать театр, а вышло, что пьют вино.

Во главе был Пронин Борис, человек, который, вероятно, никогда не спал ночью.

Он режиссировал «Бродячую собаку» много лет: вечер и ночь писателей и художников.

Здесь ходил Кузмин с зачесанными на голый череп волосами, с прямо обрезанными щеками. Он был похож на только что постаревшую старуху. Здесь был Георгий Иванов, вероятно красивый, гладкий, как будто майоликовый, и старый Цибульский, и Пяст, и Радаков из «Сатирикона», и раз даже зашла Нагродская.

Вербицкая заходить не решалась.

Здесь шептал стихи Хлебников. Во второй комнате, там, где нет камина, в черном платье сидела Анна Андреевна Ахматова.

Все это очень точно ею описано:

Все мы бражки здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Темятся по облакам.

.....
Навсегда забиты окошки:
Что там, изморозь или гроза?
На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

Маяковский любил поэта Ахматову. Он любил Блока.

Бурлюк утверждал, что он выбивал из Маяковского Блока дубиной. Не выбил, конечно.

Хлебников любил Кузмина и не хотел, чтобы имя Кузмина было упомянуто в одном непочтительном фу-

туристическом манифесте. Имя вставили, когда Хлебников уехал.

Это была не дружба, это знание того, что искусство — общее дело.

Это не обозначает, что футуристов не было.

Пушкин называл романтизм парнасским атеизмом, определял его отрицательно, но романтизм существовал.

Маяковский знал о своих связях с искусством, с Бальмонтом, с Блоком, с сатириконцами, и в то же время он был не с ними.

Это не мемуары про меня, и если я здесь занимаю много места, то потому, что о себе больше помнишь. Приходится писать. У меня была своя теория, свое окно в мир, как говорил Бодуэн де Куртенэ. Я считал, что искусство — это не способ мышления, а способ восстановления осязаемости мира, что форма искусства меняется для того, чтобы сохранилась осязаемость жизни. Я занимался самой философией смены, занимался сперва на материале архитектуры, потом на филологическом материале. Доклад я читал в «Бродячей собаке». Народу пришло мало, спорили очень много, и против меня выступил известный специалист по сумероаккадскому языку поэт Шилейко.

Клинописные таблицы, похожие на недорогое печенье, в квартире Шилейко лежали на столе. Ассирия для него была уже новое время. Его специальностью был язык, который в Вавилоне был уже умершим. Возражал мне Шилейко страстно.

Вот тезисы доклада «Место футуризма в истории языка»:

«Отношение критики к новому течению. Слово как элементарная форма поэзии. Слово-образ и его окаменение. Эпитет как средство подновления слова. «История эпитета как история поэтического стиля» (А. Веселовский). Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они освещают путь от поэзии к прозе, покрываются стеклянной броней привычности. «Рыночное искусство» как доказательство смерти старого искусства. Смерть вещей.

Странность как средство борьбы с привычностью. Теория сдвига. Задача футуризма — воскрешение вещей, возвращение человеку переживания мира. «Тугой язык» Крученыха и «полированная поверхность» Владимира Короленко. Бранные и ласкательные слова как слова измененные и изуродованные. Связь приемов футуристов с приемами общего языкового мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов. Гамма гласных. Воскресение вещей».

Мы поехали в Бестужевский институт. Доклад читал Корней Иванович. Он закончил возгласами о науке и демократии.

— Ничего не выйдет у футуристов! Хоть бы голову они себе откусили, — выпевал он голосом, похожим на звук какого-то драгоценно-гнусавого старинного виольде-гамбистого инструмента.

Маяковский читал стихи. Крученых говорил и сперва прочел пародийные стихи, не очень хорошие, совсем не заумные. Помню строку:

Цветисты, речисты
сидят футуристы.

Он имел успех. Выступали акмеисты, потом кто-то из футуристов сказал про Короленко, что он пишет серо.

Аудитория решила нас бить.

Маяковский прошел сквозь толпу, как раскаленный утюг сквозь снег. Крученых шел, взвизгивая и отбиваясь галошами.

Наука и демократия его щипала.

Я шел, упираясь прямо в головы руками налево и направо, был сильным — прошел.

А Корней Иванович повез свой доклад дальше. Потом пришла война. В нее никто не верил. Не может быть войны! Даже на три месяца не может быть!

А потом она пришла, и многие из нас пошли добровольцами. Пошел Пяст и не выдержал — попал в сумасшедший дом. Пастернака не приняли — не помню почему. Маяковского принять побоялись.

«Первое сражение. Вплотную встал военный ужас. Война отвратительна. Тыл еще отвратительней. Чтобы сказать о войне — надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем. Не позволили. Нет благонадежности». («Я сам»).

Это хорошо понимали.

Маяковского ведь никто не издавал.

Первыми издали Бурлюки, но эти книги продавались как курьез. Обещался издать раз Ясный. Маяковский даже собрал книжку. Она называлась «Кофта фата».

Дата на верстке была — 1918 год. Но и тогда книга не вышла.

Книга была маленькая, делилась на кофту оранжевую, голубую и т. д.

Это — душа в разных одеждах.

В то же время Маяковский носил цилиндр, а из первых денег купил очень хорошее оранжевое кашне. Вообще он хотел одеваться.

Выступал против футуристов Мережковский.

По поводу футуристов вспомнили давнишнюю угрозу Мережковского: он еще во время первой революции говорил о «грядущем хаме». На это отвечал Маяковский, прочтя доклад «Пришедший сам». Это был доклад о новой русской литературе.

В. Хлебников в стихотворении «Признание» (подзаголовок «Корявый слог») впоследствии комментировал этот доклад.

Он говорил, что слово «хам» можно составить из инициалов Х и М.

Хам!

Будем гордиться вдвоем

Строгою звука судьбой.

Будем двое стоять у дерева молчания,

Вымокнем в свисте.

Турок сомненья

Отгоним Собеским

Яном из Вены,

Железные цари,

Железные венцы

Хама

Тяжко наденем на голову,

И шапки наголо!
Из ножен прошедшего — блесните, блесните!
Дни мира, усните,
Цыц!
Старые провопли Мережковским усните.
Рыдал он папашей нежности нашей.
Звуки зачинщички жизни.
Мы гордо ответим
Песней сумасшедшей в лоб небесам.
Да, но пришедший и не хам, а сам —
Грубые бревна построим
Над человеческим роем.

Война — 1914 год и год 1915

В октябре 1914 года в «Аполлоне» Георгий Иванов напечатал статью «Испытание огнем». Вот что он пишет между прочим:

«Как это ни странно — слабее всех отозвались на войну в мирное время всячески прославлявшие ее футуристы. В одном московском журнале появились вымученные и неприятные стихи В. Маяковского, В. Шершеневича и др.».

Стихи Маяковского, которые не понравились «Аполлону», — это «Война объявлена».

Улицы были полны мужчинами, которые постарались одеться в черное и засунуть брюки в высокие сапоги. Шли на мобилизацию, шли большими группами. Сбоку городской с толстой книгой.

Потом большие казармы. В них набирали людей, одевать было людей не во что. Пахло солдатским супом — в такой суп кладут много лаврового листа, — хлебом, шинелями.

Я попал на войну охотником из вольноопределяющихся. Права на производство я не имел. Бывал в армии, но не очень был армии нужен. Скоро вернулся в Петербург и стал инструктором броневого дивизиона.

В ночь перед мобилизацией долго ходил по Петербургу с Блоком. Он говорил мне:

— Не нужно думать о себе во время войны никому. Он войне не был рад, но принимал ее как ступень

в истории, не зная, что будет дальше. В стихах это будет яснее:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы—дети страшных лет России—
Забыть не в силах ничего.
Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы—
Кровавый отсвет в лицах есть.
Есть немота—то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.

Для того чтобы понять, насколько это не похоже на остальные стихи о войне, надо их посмотреть. То были стихи с Георгием Победоносцем, с рассказом о храбрости, с упоминанием Львова.

Или то были стихи отыгрывающиеся.

Владислав Ходасевич в «Аполлоне» напечатал вещь, которая называлась «Из мышиных стихов». Приведу две строфы:

У людей война. Но к нам в подполье
Не дойдет ее кровавый шум,
В нашем круге—вечно богомолье,
В нашем мире—тихое раздолье
Благодатных и смиренных дум.

.....
Франция! Среди твоей природы
Свищет меч, лозу твою губя.
Колыбель возлюбленной свободы!
Тот не мышь, кто не любил тебя!

«Тот не мышь» — это пародия на слова «Тот не человек».

А может быть, пародия на стихи Некрасова:

Не русский—взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную музу...

Мы сейчас не занимаемся, конечно, Ходасевичем. Пусть будет мертв.

Его поднолье все же было попыткой не в лоб писать, не славить вместе с другими.

Маяковский еще не был забран.

Маяковский познакомился с Горьким.

Читал Маяковский Горькому стихи в Мустамяках. Мне Алексей Максимович рассказывал, что он был поражен и что даже маленькая серая птичка прыгала по дорожке, надувалась, косилась и все не решалась улететь: очень интересно!

Маяковский писал «Облако в штанах».

«Облако в штанах» появилось кусками в первом «Стрельце» в 1915 году.

Затея Кульбина удалась: вышла книжка с Блоком, Кузминым, с большой статьей Кульбина, со стихами Каменского, Маяковского, с прозой Ремизова. Статья Кульбина была разделена на многие главы, последняя глава называлась «Концы концов». Статья была объясняющая, говорилось, что кубизм кончается, начинается футуризм.

Оказалось, что война не сразу разрушает дачи. На дачах продолжали жить, Петербург не обстреливали. В мае месяце 1915 года Маяковский, выиграв шестьдесят пять рублей, уехал в Куоккалу. Он обедал то у Чуковского, то у Евреинова, то у Репина. Жена Репина имела двойную фамилию — Северова-Нордман. Она пыталась разрешить все социальные вопросы удешевением жизни, носила пальто, подбитое стружками, и ела жареные капустные кочерыжки.

Маяковский жил в Куоккале по семизнаковой системе, в скобках он называл эту систему «семипольная»: в воскресенье он ел у Чуковского, в понедельник — у Евреинова, Репин и кочерыжки приходились на четверг. А вечером он ходил по пляжу.

Брики жили в Петрограде. Осипа Максимовича забрали на военную службу, попал он в автомобильную роту. А потом решили, что еврею в автомобильной роте быть не надо, и всех собрали и отправили на фронт. Брик пошел домой.

Сперва он уходил из дому в форме, потом стал ходить в штатском. О нем забыли. Прошло два года. Его

должны были растерзать. Но для этого его надо было найти, заинтересоваться. Брик жил на Жуковской улице, дом № 7. К нему ходили десятки людей. Он не мог сделать только одного: переехать с квартиры на квартиру. Тогда он стал бы движущейся точкой и должен был бы прописываться. Но зато он мог надстроить дом, в котором он жил, тремя этажами и не быть замеченным.

По улицам ему ходить было трудно. Вдруг будет облава!

Он строил на рояле театр не менее метра в кубе и автомобиль из карт. Постройкой восхищалась Лиля Брик.

Брики очень любили литературу. У них был даже экслибрис. Дело прошлое: тогда экслибрисов было больше, чем библиотек. Но экслибрис у Бриков был особенный.

Изображалась итальянка, которую целует итальянец, и цитата из «Ада». «И в этот день мы больше не читали».

Такой экслибрис уже сам по себе заменял библиотеку.

Приехала сестра Лили — Эльза. К ней зашел Маяковский.

— Не проси его читать, — сказали Эльзе.

Но Эльза не послушалась. Володя прочел стихи. Ося взял тетрадку, начал читать.

Маяковский Брику понравился, и он решил издавать его и вообще начать издавать. Это было смело для человека, который жил без паспорта.

Брик — кошка, та самая киплингская кошка, которая ходила по крышам сама по себе еще тогда, когда крыш не было.

Маяковский решил познакомить меня с Бриком. Я жил на Надеждинской, и он жил в доме напротив. Теперь эта улица — улица Маяковского.

Володя зашел и оставил мне записку: «Приходи к вольноопределяющемуся Брику». А я знал в автомобильной роте вольноопределяющегося с такой фамилией, который раз тронул машину, машина рванула,

прыгнула и разбила дверь впереди. Вольноопределяющийся дал задний ход, машина пошла боком и назад и разбила еще дверь сзади. Мне было интересно посмотреть на Брика. Я пошел по адресу: Жуковская улица, дом 7, квартира 42. Из булыжника вырастает железный решетчатый фонарный столб. Дом высокий, напротив дома конюшня, и в ней «головы кобыльей вылеп».

Я открыл дверь. За дверью был Брик, не тот, которого я знал прежде.

Это был однофамилец.

Брик-однофамилец был с остриженной головой, молодой, стоял у рояля. На рояле автомобиль из карт.

Квартира совсем маленькая. Прямо из прихожей коридор, слева от коридора две комнаты, а спальня выходит в переднюю. Квартира небогатая, но в спальне кровати со стегаными одеялами, в первой комнате — тоже не из коридора, а из передней — уже описанный рояль, стены увешаны сюзанае, и большая картина-масло под стеклом, работы Бориса Григорьева, — хозяйка дома лежит в платье.

Плохая картина. Лиля ее потом продала.

Потом узенькая столовая. Здесь читал Маяковский стихи.

У Маяковского завелось пристанище.

Пристанище — старое русское слово, порт у нас звался раньше «корабельное пристанище».

Долго качало и мяло Маяковского. Он сам толкался, он посылал свою карточку в журнал и писал статью: вот, мол, какой я.

Шутил печально, писал, приложивши карточку:

«Милостивые государыни и милостивые государи!

Я — нахал, для которого высшее удовольствие ввалиться, напялив желтую кофту, в сборище людей, благородно берегущих под чинными сюртуками, фраками и пиджаками скромность и приличие.

Я — циник, от одного взгляда которого на платье у оглядываемых надолго остаются сальные пятна величиною приблизительно в десертную тарелку.

Я — извозчик, которого как только пустят в гостиную, — и воздух, как тяжелыми топорами, занавесят словища этой мало приспособленной к салонной диалектике профессии.

Я — рекламист, ежедневно лихорадочно проглядывающий каждую газету, весь — надежда найти свое имя...

Я — ...»

Кажется, здорово. Но это было напечатано в 1915 году в журнале и приложена была фотографическая карточка: Маяковский в кепке. Но журнал — он назывался «Журнал журналов» — прибавил ругательства, сказал, что вообще неинтересный вы молодой человек и эпигон.

А с карточкой была такая история: ее постепенно, раз за разом, перепечатавали, все время ретушируя, и Маяковский в ней изменяется, а главное — хорошеет на нем пальто и галстук. Очевидно, процесс этот неизбежен.

«Облако в штанах» было уже напечатано кусками в том самом «Журнале журналов», который ругал Маяковского, и в «Стрельце» первом.

«Облако в штанах» — прекрасная, уже найденная вещь.

Мир уже определен, и sereneкий, как перепел, танцующий в стихах Игорь Северянин, и одноглазый любимый поэт-живописец Давид Бурлюк, могущий вылезти из себя для того, чтобы сказать: «Хорошо».

Миллионами кровинок был устлан путь Маяковского. Крови и поэзии столько, что она вся в небе, — может быть, блистает Млечным Путем, нерозовым от состояния.

Все толкают поэта, все ранят его — и это люди, для которых он живет.

Им и мести не будет. Да зачем мне пересказывать Маяковского?

Но вот наконец дом и договор с Бриком: полтинник за строку, навсегда, и завтра издает. Брик издал «Облако в штанах» простой маленькой книжкой, книжкой без рисунка.

О любви и человеке

Л. Брик Маяковского остригла, передела. Он начал носить тяжелую палку.

Он много писал и прежде о любви.

Любовь он искал. Он хотел исцелять раны цветами.

Впрочем,
раз нашел ее —
душу.
Вышла
в голубом капоте,
говорит:
«Садитесь!
Я давно вас ждала.
Не хотите ли стаканчик чаю?»

Есть в технике понятие «сцепной вес». Это вес паровоза на ведущих колесах.

Трение ведущих колес в пятьдесят раз больше, чем трение колес, которые катятся. Без сцепного веса нельзя двинуться, и человека любовь сцепляет с жизнью.

Любовь тяжела полезным весом.

Вот он полюбил ее в первый раз, и в общем навсегда до самой потери веса. Вот он начал писать ей стихи.

У нее карие глаза. Она большеголовая, красивая, рыжая, легкая, хочет быть танцовщицей. Много знакомых.

Есть даже банкиры. Люди, в общем, без родины, живут они в квартирах, похожих на восточные бани, покупают фарфор и говорят даже остроты, неглупы, по-своему международны. При них артистки, не очень много играющие, немножко слышали про символизм, может быть, про Фрейда. Предреволюционное, предвоенное общество, войной усиленное. Война выращивает предприятия, деньги дешевы. Люди эти очень не уважались Л. Брик, но все же они рядом. Они едят как-то груши, невероятные, чуть ли не с гербами, чуть ли не с родословными, привязанными к черенкам плодов. Это тоже любопытно.

Но, конечно, всех любопытнее не ходящий к разным банкирам Брик Осяп.

Он держит в доме славу Маяковского.

Л. Брик любит вещи, серьги в виде золотых мух и старые русские серьги, у нее жемчужный жгут, и она полна прекрасной чепухой, очень старой и очень человечеству знакомой. Она умела быть грустной, женственной, капризной, гордой, пустой, непостоянной, влюбленной, умной и какой угодно. Так описывал женщину Шекспир в комедии.

А Маяковский был плебей. Он говорил:

Я,
 обсмеянный у сегодняшнего племени,
 как длинный
 скабресный анекдот,
 вижу идущего через горы времени,
 которого не видит никто.

Где глаз людей обрывается куцый,
 главой голодных орд,
 в терновом венце революций
 грядет шестнадцатый год.

А она говорила ему:

— Вот я хочу поехать в Финляндию, а там евреев не прописывают!

И она плакала, а он говорил, смущаясь, как человек, который не может в маленькой комнате сделать нужного жеста:

— Все это будет решено вместе. Нельзя думать о мелком. Надо говорить о революции на заводах.

Я был при разговоре. Может быть, я неточно передаю. Он говорил:

— Надо ехать в предместье, говорить речи, и не о прописке.

Он ее любил до тех пор, пока жил, и писал о ней, ходил к ней. А что он мог сделать? Дома-то у него не было. Он — Джек Лондон еще до удачи. Деньги, любовь, страсть. Он думает, что как-нибудь обойдется. Не обойдется.

Твоя останется.
 Тряпок нашёй ей,
 робкие крылья в шелках зажирели б.

Смотри, не уплыла б.
Камнем на шею
навесь жене жемчуга ожерелий!

Тут ничего не сделаешь. Не помогает ни голос, ни обаяние гения, ни то, что все на тебя смотрят, и что соперники знают, что ты лучше.

Раз Маяковский читал свои стихи. Устроили чтение на Бассейной улице, в квартире художницы Любовиной. Пришел Алексей Максимович Горький, высокий, немножко сутулый, с ежиком, в длинном сюртуке. За ним Александр Николаевич Тихонов. Маяковский начал с доклада, говорил невнятно о прежних поэтах, которые писали в своих усадьбах, имея веленевую бумагу, говорил, ссылаясь на меня, а потом заплакал и ушел в соседнюю комнату.

Плакал, потом вышел, читал свои стихи.

Горький его любил тогда. Немножко позднее он говорил, что «Флейта-позвоночник» — это позвоночная струна, самый смысл мировой лирики, лирика спинного мозга.

Собирались у Бриков, приходили разные люди. А в это время Ленин писал письмо Инессе Арманд. Инесса Арманд хотела написать книгу о свободе любви. Ленин написал ей письмо.

(17 января 1915)

«План брошюры очень советую написать поподробнее. Иначе слишком много неясно.

Одно мнение должен высказать уже сейчас.

§ 3 — «требование (женское) свободы любви» советую вовсе выкинуть.

Это выходит действительно не пролетарское, а буржуазное требование.

В самом деле, что Вы под ним понимаете? Что можно понимать под этим?

1. Свободу от материальных (финансовых) расчетов в деле любви?
2. Тоже от материальных забот?
3. от предрассудков религиозных?
4. от запрета папаши etc.?

5. от предрассудков «общества»?

6. от узкой обстановки (крестьянской или мещанской или интеллигентски-буржуазной) среды?

7. от уз закона, суда и полиции?

8. от серьезного в любви?

9. от деторождения?

10. свободу адюльтера? и т. д.

Я перечислил много (не все, конечно) оттенков. Вы понимаете, конечно, не №№ 8—10, а или №№ 1—7 или *вроде* №№ 1—7.

Но для №№ 1—7 надо выбрать иное обозначение, ибо свобода любви не выражает точно этой мысли.

А публика, читатели брошюры неизбежно поймут под «свободой любви» вообще нечто вроде №№ 8—10, даже *вопреки Вашей воле*.

Именно потому, что в современном обществе классы, наиболее говорливые, шумливые и «вверхувидные», понимают под «свободой любви» №№ 8—10, именно поэтому сие есть не пролетарское, а буржуазное требование.

Пролетариату важнее всего №№ 1—2, и затем №№ 1—7, а это собственно не «свобода любви».

Дело не в том, что Вы субъективно «хотите понимать» под этим. Дело в объективной логике классовых отношений в делах любви».

То, что писал тогда Ленин, было нам всем неизвестно.

Написано это к хорошей, передовой женщине, женщине, занимающейся теорией, но и ей надо было это объяснять.

Та мораль, про которую пишет Ленин, только создавалась; вернее, она осознавалась.

Неустановленность новой морали и отрицание старой морали было типично для времени перед войной.

И женщины и мужчины тоже не то отрицали и не то утверждали, что должны были утверждать и отрицать.

Любуясь отчаянием теток, мы иногда сами доводили себя до отчаяния. И не только себя.

В революцию надо перестроить самое человеческое утро. Тогда когда-нибудь в будущем, только тогда, когда мы переплывем семь рек, будет новая любовь.

Только в стихах смеем мы, защищенные рифмами, говорить о любви. Самое важное поднято искусством выше стада.

В искусстве борется человек за поэзию своего сердца, за счастье.

Маяковский связал судьбу мира с судьбой своей любви, борьбой за единственное счастье.

Он положил славу мостом через Неву, мостом в будущее, и сам стал на мосту.

Ни ему, ни Марку Твену не нужно неба без сердца.

Нужно счастье здесь, и к этому счастью не для себя шел он через революцию.

Я не спал сегодня, хотя и видел сны. Я видел сны о больших реках, которые размывали берега, и на берегу стоял Маяковский.

Просыпался — на столе лежали книги стихов, размеченные.

«О, Сад, Сад», — писал Хлебников, перечисляя многих зверей.

Много на свете зверей, не так много стихов. Стихи как разные корни единого сложного уравнения.

Мы найдем вместе с человечеством единый простой и счастливый ответ.

Как встречались старые бриковские знакомые с новыми?

Мы их постепенно вытесняли.

В Лилиной квартире я сперва стеснялся и все засовывал шелковые подушки за большую оттоманку, очень аккуратно, туго.

Встречаясь с одним человеком, я ему всегда говорил:

— Виктор Шкловский.

Маленький, хорошо одетый человек наконец обиделся и сказал:

— Мы знакомились много раз. Когда вы научитесь меня узнавать?

Я ему ответил:

— Повяжите себе руку носовым платком, и я вас всегда буду узнавать.

Книжка Маяковского уже была издана. Лиля переплела ее в елизаветинскую лиловую парчу. Ося устроил на стенке полочку из некрашеного дерева, и на полочке стояли все книги футуристов.

А на стене повесили рулон бумаги, и на ней все писали, что хотели.

Бурлюк рисовал какие-то пирамиды, я рисовал лошадок, похожих на соски.

Так жили на улице Жуковского, 7. Шла война, таща нас за собою.

С войны приезжали люди. Сами мы были разнообразно прикованы к войне. Так наступил 16-й год.

К Брикам ходили разно одетые люди. Ходил высокий элегантный человек по фамилии Шиман.

Это был мюнхенский художник, левый, школы Кандинского, вероятно. Музыки он не знал, но дома у него стояла фисгармония. Он не был импровизатором, но, сидя за фисгармонией, издавал при ее помощи связанные музыкальные вопли.

Не надо думать, что это была теоретически не осмысленная музыка. Это была фисгармония как таковая. Так же он и рисовал. Цвет сам по себе. Жил он в большой, очень чистой комнате.

На маленьком столе, покрытом белым шелком, кипел на почти невидном спиртовом пламени маленький переворачивающийся никелированный кофейник.

Европа по-тогдашнему.

Художник жил неплохо. Он разрисовывал шарфы. Живописные вопли и бормотания превращались в вещи, годные для украшения дам.

В чистой ванне распускалась краска. Шарф покрывался воском в горячем виде, воск клался по рисунку типа Кандинского. Шарф прокрашивался везде, где не было воска. Потом снимали воск утюгом, снова покрывали воском уже прокрашенные места и снова погружали в ванну.

Потом бралась черно-бурая лисица, ношенная, резалась, пришивалась к шарфу.

Полученные деньги иногда проигрывались Маяковскому.

Это было состязание спокойной, терпеливой, трудолюбивой воли художника-немца и воли Маяковского.

Почему я так длинно об этом рассказываю? Потому, что весь этот заумный язык живописи был со страшной легкостью приспособлен для прикладного искусства. Такой способ покраски тогда назывался яванским, а сейчас называется баттик.

В то время очень легко приспособляли художника.

Подправляли его и говорили: «Вот этот рисунок пойдет на материю, а этот на папиросы».

Один заумник из Тифлиса, человек способный, попал в Париж и делал рисунки для каких-то модных материй.

Одноглазый Аверченко Маяковского ненавидел. Аверченко уже был сам владельцем журнала «Новый сатирикон».

У него уже были памятники — маленькие, переносные. Для памятника использовался журнал «Аргус». На обложке было напечатано широкое лицо Аверченко и тулья соломенной шляпы. В номер вкладывался кусочек картона в форме поля канотье. Номер сгибался, поля надевались сверху, и цилиндрический памятник, бумажный памятник Аверченко, стоял на каждом углу, у каждого газетчика.

Саша Черный уехал за границу.

В «Сатириконе» были Радаков, Потемкин, и вообще «Сатирикон» — это не только Аверченко. И в то же время у лучших сатириконцев была своя логика — надо сделать из этого талантливого человека Маяковского дело, над его стихами смеются, следовательно, можно делать юмористические стихи.

И Маяковского пригласили в «Сатирикон», и он пошел в рассуждении, чего бы покушать, как сам говорил. Но вещи его не ввязывались в «Сатирикон», разрушали этот журнал.

Маяковский писал в это время «Флейту-позвоночник».

Ходил в «Бродячую собаку». В «Собаке» в то время официально вина не было. Пили, скажем, кофе. Народу

было много, все больше приходило людей посторонних, которых в «Собаке» звали «фармацевтами». Даже устраивали вечера специально для «фармацевтов».

Люди, на которых работала война, закупали старые коллекции вместе с домами и с женами коллекционеров. Это ихняя любовь.

Для одной танцовщицы раз был закуплен подвал «Бродячей собаки». Весь подвал был заставлен цветами, женщина танцевала на зеркале вместе с маленькой девочкой, одетой амуром.

Уже пропадали эгофутуристы, зарезался Игнатъев и куда-то исчез сын Фофанова, молодой человек с откинутыми назад волосами, бледный, с тонкими кистями рук. Он называл себя Олимпов.

Появились люди в форме земгусаров.

«Бродячая собака» была настроена патриотически. Когда Маяковский прочел в ней свои стихи:

Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь отдавать в угоду?!
Я лучше в баре б... буду
подавать ананасную воду,—

то какой был визг.

Женщины очень плакали.

И вот наступал 16-й год.

Мы собирались у Бриков. У Бриков уже Пастернак. Он пришел с Марией Синяковой. Его стихи двигались с необычайной силой, смысловые разрывы перекрывались инерцией ритма, сближалось несходное, и слова музыкально изменяли свой смысл.

А в это время Хлебников был в чесоточной команде на Волге.

Многие из нас чувствовали приближение революции, но многие из нас думали, что мы вне пространства, что мы устроили свое царство времени, что мы не должны знать, какое тысячелетие на дворе.

Новый год. Елку мы подтянули в угол комнаты. Елочные свечи поставили на бумажные щиты. Хозяйка с открытыми плечами, задрапированными блестящим шелковым платком. На елке висели маленькие штаны,

черные, и в них ватное облако. Сестра хозяйки в высокой прическе с павлиньими перьями. Да, у хозяйки шотландская юбка, красные чулки, короткие, шелковый платок вместо блузки и белый парик маркизы.

Я был одет в матросскую блузу, и губы у меня были покрашены. Брик — неаполитанец. У Василия Каменского пиджак обшит широкой полосой цветной материи, одна бровь была сделана выше другой, на щеке птичка.

Это был грим уже архаический, грим ранних футуристов.

Белокурый Вася при свете свечей был красив. Он поднял бокал и сказал:

— Да будет проклята эта война! Мы виноваты, что не поняли ее, нам стыдно, что мы держались за хвост лошади генерала Скобелева.

Василий Каменский очень талантливый человек, много сделавший в русской поэзии. Конечно, он болел иногда болезнью рифмы, рифматизмом, как сам он говорил.

А война продолжалась. Маяковского призвали.

Мы работали тогда в журнале Горького «Летопись». Маяковский печатал стихи. Брик и я писали рецензии.

Горький через знакомых устроил Маяковского в автомобильную роту чертежником. Володю спрятали от войны.

В поэзии было много дела, много сложного дела. Казалось, что «Облако в штанах» — полная и признанная победа. Но «Облако в штанах» все основано на метафорах, на «как», на сравнении. «Облако в штанах» берет тот мир, который невозможен для Анны Ахматовой. Мир Ахматовой узок, как полоса света, вошедшая в темную комнату.

Он уже ножа.

В нем вечер. Пробуждение, разлука.

Это мир, взятый уколами.

Так телескоп колет небо, выбирая из него звезды и лишая мир широты.

Мир Кузмина с точным названием прежде непоэтических вещей настолько узок, что для его расширения

к нему балконами прицеплены романы и рассказы из стилизованного прошлого.

Нужен новый мир, а в старом мире Маяковского уже завелись дачники: это имажинисты, но здесь в их число не будем прописывать Есенина.

У Маяковского — мне говорил об этом Хлебников, хваля Владимира, — образы косолапые, неполно совпадающие, они дают шум, переключают. Его метафоры противоречивы, в его стихах струи разного нагрева.

Уже жил Шершеневич, обрадованный тем, что вещи бывают сходны, ассоциативная связь по сходству уже объявлялась отмычкой, открывающей двери искусства.

Игра в «как» была оборудована у имажинистов как бильярдная — на шесть столов.

Маяковский и Пастернак повели стих по ассоциации, по смежности.

Лирическое движение, синтаксис, рядом ставящий вещи по внутреннему их отношению, были созданы новым стихом.

Короткое дыхание ахматовской строки, сравнение, взятое рядами, преодолевались в новом стихе Маяковского.

Тематика эгофутуристов ушла в песенку более низкую, чем романс, в условную, щелевую, подавленно мурлыкающую песню Вертинского.

А Маяковский пошел ледоколом вперед, проламывая себе трассу в новое.

Зимой 1916 года мы издавали сборники по теории поэтического языка, издательство ОМБ, что значит — Осип Максимович Брик.

А Володя носил кольцо, подаренное Лилей, с инициалами. Он подарил Лиле кольцо-перстень и дал выгравировать буквы «Л. Ю. Б.». Буквы были расположены по радиусам, и эта монограмма читалась как слово «люблю».

Буйвол усталый уходит в воду.

Слон, может быть, на самом деле греется на песке. А ему не было места, и не было солнца, и любовь его была нелегка.

И наступала весна.

Светало! Светало! Серели камни.

Начали они даже голубеть, и где-то далеко в Петербурге уже гремели колеса по мостовой.

И уже алело.

Над лужами шли облака.

По-утреннему шумели жесткие листья тополей. Они росли между Спасским и Артиллерийским на Надеждинской.

Мы с Володей ходим по Петербургу. Светает, шумят невысокие деревья у красного дома.

Небо уже расступилось, пошли розоветь, голубеть облака. Дома стоят как пустые, подтемненные плывут в стеклах домов облака.

Маяковский идет простой, почти спокойный, читает стихи, кажется, мрачные, про несчастную любовь — сперва ко многим, потом к одной.

Это любовь без пристанища.

Эту любовь нельзя заесть, нельзя зашить, нельзя записать стихами.

Идем, кажется, посредине улицы. Просторно, дома тихи. Над нами небо.

— Посмотри,— говорит Владимир,— небо — совсем Жуковский.

А между тем была уверенность, что мы победим жизнь и построим новое искусство. Был журнал «Взят»; один номер. Один номер в количестве пятисот экземпляров.

Готовили сборник по теории поэтического языка — тоже по пятьсот экземпляров.

Было почти признание.

Были стихи Пастернака и молодой Асеев с движением стиха от слова к слову, с прекрасно сделанной, нераспадающейся строкой.

Мы жили между пальцами войны, не понимая ее и уже ее не боясь.

Журнал «Взят» издал Брик. В нем были напечатаны стихи Маяковского. Там же были стихи Пастернака, Асеева и моя несколько риторическая статья и совсем плохие стихи.

Журнал вышел на бумаге верже и в обложке из суровой обертки.

Слово «Взял» было набрано деревянным, афишным шрифтом.

Обертка была с камешками, со щепками, деревянные буквы сбились, и мы потом подкрашивали буквы от руки тушью.

В журнале был и Бурлюк со многоногими лошадьми.

Но стихотворной изобретательности, новизны стихов и ритмов во «Взял» было много.

Маяковский говорил, что он вообще размеров не знает, но что, вероятно, хорей — это фраза:

Магазин и мастерская щеток и кистей.

А ямб:

Оркестр музыки играет
по вторникам и четвергам.

Свой стих он строил на интонации.

Во «Взял» были напечатаны стихи Асеева. Вот комментарии к этим стихам:

«Помню, как шел, однажды, по улице и в глаза мне бросилась вывеска над сенной лавкой: «Продажа овса и сена». Близость звучания ее и похожесть на надоевший церковный возглас: «Во имя отца и сына» — создали в воображении пародийную строку из этих двух близко звучащих обиходных словесных групп.

Я записал:

Я запретил бы «Продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством отца и сына?
А если сердце к тревогам улиц пребудет глухо,
Руби мне, грохот, руби мне глупое, глухое ухо!

Радовала меня, помню, стройность звуковых волн, впервые улегшихся в интонационно-ритмическую последовательность, не скованную никакими правилами метра. Ирония взаимно перекликающихся звучаний в первых двух строках противопоставила себе пафос двух следующих» («Новый Леф», 1928, № 11. Н. Асеев, «Литерический фельетон»).

Маяковский прочно вошел в поэзию.

Валерий Брюсов понял Маяковского, но не мог отказаться от того, что делал сам.

Отказываются не всегда лучшие.

Это Сальери изменил все в своей жизни, в своем искусстве, услышав новую музыку.

...Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним,
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону, иную?

Но тот же Сальери убил Моцарта, потому что Моцарту он не мог быть попутчиком. Назвать же Моцарта попутчиком, как называли Маяковского, Сальери не решился.

Брюсов не был Сальери.

Про Маяковского он говорил, защищая себя полу-признанием:

— Боюсь, что из Маяковского ничего не выйдет.

Владимир Владимирович очень забавно показывал, как Брюсов спит и просыпается ночью с воплем:

— Боюсь, боюсь!

— Ты чего боишься?

— Боюсь, что из Маяковского ничего не выйдет.

В этой остроте обычный метод Маяковского: перестановка ударения на второстепенное слово, переосмысление этого слова и разрушение обычного значения.

Получается — правда. Брюсов боится.

«Человек» был кончен перед самым февралем 1917 года.

Марк Твен любил своего двойника, Гека Финна, любил больше, чем себя. Гек Финн был счастливей, он сумел уплыть с другом-негром.

Король и герцог — они не друзья, но в общем безобидные шарлатаны. Плывет по широкой реке Гек Финн, перерешая американскую жизнь.

Только две вещи и есть у Марка Твена, не переделанные женой и дочерьми: вот этот мальчик, родствен-

ник Диогена, и «Путешествие капитана Стормфильда на небо».

Этот капитан осмотрел печальное разнообразие неба, заблудился и наконец попал в американское небо, получил крылья и молитвенник, бросил их.

Там, на небе Марка Твена, самым великим писателем был не Шекспир, а один сапожник, которого никогда не печатали. Сапожник умер в тот момент, когда его венчали капустными листьями и издевались над ним.

Загробные празднования привлекли даже внимание с других небес — так был прославлен этот сапожник.

Маяковский вместе со старым лоцманом американской реки знал это небо разочарованных плебеев.

Но он ввел в поэму ощущение поэта, он гордо взшел на скучное небо.

Его увела от жизни любовь.

Сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою.

Нева, набережные.

Старая песня, которую пел Татлин еще в школе ваяния и зодчества:

На углу стоит аптека,
Любовь гложет человека.

А вот и стихи:

Аптекарь!
Аптекарь!
Аптекарь,
где
до конца
сердце тоску износит?
У неба ль бескрайнего в нивах,
в бреде ль Сахар,
у пустынь в помешанном зное
есть приют для ревнивых?
За стенками склянок столько тайн.
Ты знаешь высшие справедливости.
Аптекарь,
дай
душу
без боли
в просторы вывести.

Небесные свои мемуары Маяковский написал. И в небе он не изменил любви, и с неба он вернулся опять к Неве и на улицу Жуковского. Она уже была его имени.

Он ошибся: его именем названа Надеждинская.

Холодная, блестящая, ровная, чужая река, неудобная.

Был этот блеск.
И это
тогда
называлось Невею.

Октябрьская революция сохранила Маяковского.

Революцией он наслаждался физически.

Она была ему очень нужна.

Февраль. 1917—1918 годы

В Февральскую революцию Маяковский был в автомобильной роте. Он написал об этом в своей «Хронике». Я был в броневом дивизионе. Дорога по улицам быстро сделалась от весенних снегов ухабистой. Кричали громко какие-то незначительные, еще зимние птицы. Снег нависал с крыш, качало броневые машины, стреляли в учебной команде саперного батальона. Стреляли в Лесном.

Разыскивая Маяковского, я зашел к Брикам.

Дым в комнате уже устоялся, и новые клубы дыма расплывались в дыму.

Маяковского не было. Не помню Брика. Был Кузмин и много народу. Уже второй день играли в «тетку».

Революция началась с хлебных очередей, с солдатского негодования.

Она началась так, как облака или ветер начинаются в горах.

Я в карты не играю и ушел опять на улицу.

На улицах дул ветер, стремительно наступала весна, портились дороги, все кричали, все бегали с оружием. Николай Кульбин организовывал милицию и умер в первый день.

Маяковский вошел в революцию, как в собственный дом.

Он пошел прямо и начал открывать в доме своем окна.

Ему нужно большее, чем Февральская революция, — в день ее он говорил уже о великой ереси сбывающегося социализма.

Ему надо было переделывать улицы, улицы должны были найти собственную свою речь.

Революция Маяковского укрепила и успокоила.

Маяковского я увидел веселым.

Марсово поле тогда еще не было зеленым.

Так же, спиной к параду, стоял, глядя на Неву, Суворов. За его спиной динамитом рвали ямы для могилы жертв революции.

«Бродячая собака» была закрыта, ее переименовали в «Привал комедиантов», перевозили, расписывали, превращали в какой-то подземный театр.

Мы в подвал зашли случайно. Сидел Маяковский с женщиной, потом ушли.

Маяковский прибежал через несколько минут. Волосы у него были острижены коротко, казались черными, он весь был как мальчик. Он забежал и притащил с собою в темный подвал как будто бы целую полосу весны.

Нева, молодая, добрая, веселые мосты над ней, не те, которые он потом описал в «Человеке», не те мосты, которые мы знаем в стихах «Про это», почти кавказская весна, Нева, голубая, как цветная пена глициний в Кутаиси, лежала в серых веселых набережных.

И мы никогда,
никогда!
никому,
никому не позволим!
землю нашу ядрами рвать,
воздух наш раздирать остриями
отточенных копий.

Нева с теплым ветром шла мимо веселой Петропавловской крепости. Была революция навсегда. Она разгоралась.

Дул,
 как всегда,
 октябрь ветрами.
 Рельсы
 по мосту, вызмеив,
 гонку
 свою
 продолжали трамы,
 уже —
 при социализме.

Маяковский был в Москве.

Он снимался в кино, в ленте «Не для денег родившийся».

Эта лента по Джеку Лондону, по Джеку Лондону, понятному Маяковским.

Иван Нов спасал брата прекрасной женщины.

Потом начиналась любовь к женщине. А женщина не любила бродягу. Тогда бродяга становился великим поэтом, он приходил в кафе футуристов.

Все это снималось фирмой «Нептун», владелец ее был Антик.

Света было мало, поэтому в кафе футуристов задник был почти на самом экране. Задник небольшой, на нем изображена какая-то десятиногая лошадь, в кафе Бурлюк с разрисованной щечкой и Василий Каменский.

Иван Нов читает стихи Бурлюку. Он читает:

Бейте в площади бунтов топот!
 Выше гордых голов гряда!
 Мы разливом второго потопа
 Перемоем миров города.

Дней бык пег.
 Медленна лет арба.
 Наш бог бег.
 Сердце наш барабан.

И, как тогда, на бульваре, Маяковскому, Бурлюк говорил Ивану Нову:

— Да вы же гениальный поэт!

И начиналась слава, и женщина приходила к поэту. Поэт в накидке и цилиндре. Он надевал цилиндр на скелет, покрывал скелет накидкой и ставил это все рядом с открытым несгораемым шкафом.

Шкаф был набит гонорарным золотом до отвращения. Женщина подходила к скелету, говорила:

«Какая глупая шутка!»

А поэт уходил. Он уходил на крышу и хотел броситься вниз.

Потом поэт играл револьвером, маленьким испанским браунингом, не тем, которым поставил точку пули.

Потом Иван Нов уходил по дороге.

Он играл в вещи, которая называлась «Учительница рабочих», был хулиганом, исправлялся, любил, умирал под крестом.

Он играл без грима и не очень нравился Антику.

Когда хозяин спорил с Маяковским, тот хладнокровно отвечал:

— Вы знаете, я могу в крайнем случае писать стихи.

Он веселился как мальчик, он веселился свадебным индейцем. Он издал наконец целиком «Войну и мир», издал «Облако в штанах» без цензурных сокращений. Издал «Человека» — невеселую книгу о поэте, который не может добиться настоящей любви.

РАЗДЕЛ III

Этот раздел начинается воспоминаниями о великом лирике Александре Блоке. Дальше идут теоретические рассуждения, местами несколько сухие и перегруженные цитатами. Этот раздел надо прочесть, если хочешь знать о теоретиках, соседях Маяковского, о людях, которые на его опыте осмыслили искусство прошлого заново. В разделе четыре главы, но они длинные.

О Блоке

На Неве были разведены мосты. Сумрак, в домах огни, на улицах фонари не зажжены. На правом берегу Невы, в большом, неуклюжем оперном театре на Кронверкском проспекте, допевал оперу «Демон» Шаляпин.

Билеты были проданы. Шаляпин допевал, и публика сидела.

Шел «Демон».

В Петербурге отряды, в Петербурге костры, по улицам ходит Маяковский. Он тогда много ходил по улицам, спорил, митинговал в маленьких, подвижных, легко рассыпающихся, непрерывных митингах.

У костра он встретил Александра Блока в форме военного чиновника. Может быть, в эту ночь без погон.

Блок в то время много ходил по улицам, заходил в кино.

Кино тогда звалось «синематограф». В маленьких, душных залах пели куплетисты.

На большой пустой Неве стояла «Аврора», подведя пушки почти к виску Зимнего дворца. Весь город готов был к отплытию, и только Демон на Петроградской стороне пел не двигаясь.

Они ходили, два поэта, по улицам, говоря о революции, о самом главном для поэта.

Блока я видел с Маяковским потом еще несколько раз.

На Литейной улице, в театре «Миниатюр», читал Маяковский «Мистерию-Буфф».

Александр Блок был высок ростом, голубоглаз, светловолос. Он говорил всегда тихим и спокойным голосом.

Он читал стихи так, как будто видел их перед собою написанными, но не очень крупно, читал внимательно.

Блок в революции нашел новый голос.

Ветер революции, прорываясь через поэта, гудит им, как мостом. Он проходит сквозь него, как дыхание через губы.

Блок написал «Двенадцать», и когда его спрашивали про Христа, который идет впереди красногвардейцев, он говорил тихим голосом:

— Я вглядываюсь и вижу — действительно так.

«Двенадцать» Блок никогда не читал. Он не мог поднять ее, не мог повторить ее.

Он работал в театре, потом читал чужие пьесы, ставил «Лира». Когда-то в деревне, перед крестьянами, с женой он играл «Гамлета», и в зале очень смеялись.

Матросы смеялись, когда Отелло душил Дездемону, не потому, что они не понимали ревности Отелло, а потому, что они смехом обозначали, что понимают условность сцены, смехом они как будто защищались от ужаса.

Это было время, когда в театре зрители спрашивали, удастся ли Хлестакову благополучно убежать от городничего.

На шиллеровских «Разбойниках» на слова разбойника: «Пули — наша амнистия» — начиналась овация зала.

Блок видел, слышал новую музыку времени, он отделился от своих друзей; он говорил: «К сожалению, большинство человечества — правые эсеры». Он отделился от знакомого ему человечества уже тогда, когда шел с человеком Маяковским.

В театре «Миниатюр» читал Маяковский.

Блок сказал:

— Мы были очень талантливы, но мы не гении. Вот вы отменяете нас. Я это понимаю, но я не рад. И потом мне жалко, что у вас рифмуется «булкою» и «булькая». Мне жалко и вас и себя, что мы радуемся булке.

Он был с новым человечеством, которое ему дало «Двенадцать» и «Скифов». Он не был отменен. Потому что искусство не проходит.

Продолжаю

Был Петербург солнечный, потому что трубы не дымили.

На Надеждинской травы не было, а Манежный переулочек весь зарос травой, и по переулочку бродила лошадь. Около Александровской колонны на Дворцовой площади тоже была трава. Приходили люди и пасли кроликов, принося их с собой в корзинках. Перед Эрмитажем играли в городки: там была торцовая мостовая.

В Летнем саду купались в пруду.

Блок еще жил и работал в театральном отделе — в ТЕО. Брик издавал газету «Искусство коммуны».

Он работал в комиссариате искусств. ИЗО — Отдел изобразительных искусств — помещался на Исаакиевской площади, в прекрасном доме Мятлевых.

Это хорошо построенное, высокохудожественное жилье.

Не дворец. Лучше. Умные комнаты.

Здесь Давид Штеренберг и плосколицый Альтман Натан, сюда приходят Владимир Козлинский и Маяковский Владимир. Они вместе играют на бильярде.

Брик — комиссар Академии художеств и называет себя швейцаром революции, говорит, что он открывает ей дверь. Брики все еще живут на улице Жуковского, 7, на той же лестнице, но у них большая квартира. Зимой в этой квартире очень холодно.

Люди сидят в пальто, а Маяковский — без пальто, для поддержания бодрости.

Ходит сюда Николай Пунин; раньше он работал в «Аполлоне», сейчас футурист, рассказывающий преподавателям рисования о кубизме с академическим спокойствием.

На столе пирог из орехов и моркови. В этом пироге нет ничего нормированного. Он может быть целиком добросовестно куплен.

В городе очень много продают, и все помалу, и все эпидемически: то откроется комиссионный магазин, который торгует фарфором, то на перекрестках продают шоколад.

Шоколад называется «шоколад мастеров Жоржа Бормана». В него подмешивают мелкомолотый рис, тогда получается шоколад «Миньон». Дело объясняется тем, что в городе остались какаоовые зерна, масло.

Продают маленькие ржаные лепешки. Все с рук. «Искусство коммуны» проповедует новое искусство вообще, футуризм хочет завоевать страну. Луначарский возражает, что рабочие не любят футуризм, хотя любят Маяковского.

Маяковский говорит, что надо разъяснять.

В «Искусстве коммуны» появились статьи о вывесках. Я отдельный, я доказываю, что мы в этом деле не участники, я — против «Искусства коммуны» и занимаю политически среди футуристов правый фланг.

На площади против цирка Чинизелли, на углу, есть книжный магазин, — он так и называется «Книжный угол», торгует старыми книгами и новыми рукописными, пишут книги от руки Кузмин, Сологуб.

Наверху в том же доме, в пустых комнатах, — шестой этаж без лифта, — тихо висят футуристические картины. Стоят табуретки, никем не занятые. Это ИМО.

ИМО — это искусство молодых. Маяковский, Брик и я. Мы издаем книги. На Лештуковом переулке нашли типографию с очень плохой бумагой. Бумага односторонняя, очень тонкая, но держит шрифт и не промокает.

Тут Маяковский издал «Мистерию-Буфф».

Набрали в ночь, но не предупредили наборщика, и он каждую строчку начал с большой буквы. Маяков-

ский не ругался и говорил, что он сам виноват. Тут же набрали и издали толстую книгу — «Все сочиненное Владимиром Маяковским» и сборник «Поэтика».

«Поэтика» имеет сто шестьдесят пять страниц необыкновенно плотного набора, с широкими строчками. Здесь напечатаны мои работы, Брика, Якубинского. Лиля у себя дома делает контррельеф.

Контррельефы произошли от картин, в которые начали вводить железо, штукатурку.

Сперва картина выступала, а потом плоскость картины исчезла, и в воздухе повисло несколько пересекающихся плоскостей разно изогнутых металлов.

В Зимнем дворце огромная выставка, она заняла все залы. Тут и Репин, и Шагал с покойником, сидящим на крыше, и свечами, раздутыми в разные стороны, и тихая селедка на столе Давида Петровича Штеренберга, живописного аскета, и контррельеф Лили Брик.

На круглом Кронверкском проспекте стоит дом, построенный перед войной в северном, финляндско-шведском стиле.

В нижнем этаже антикварная лавка, в которую никто не заходит. Она называется «Веселый туземец».

Вход в дом через черную лестницу, через кухню входишь в квартиру Горького. Квартира большая. У Алексея Максимовича комната маленькая, в комнате небольшая библиотека, почти вся из фольклорных книг. Одно окно, из окна виден полукруглый парк, Народный дом и тот самый театр, в котором Шаляпин пел «Демона», и шпиль Петропавловской крепости.

Еще сравнительно недавно Володя сильно дружил с Горьким. Горький играл в карты у Бриков, играл в «тетку». «Тетка» — это такая игра, в которую проигрывает тот, у кого больше взяток.

Алексей Максимович сидит у себя дома, пишет воспоминания о Толстом и цирковую вещь.

В столовой довольно тепло: топят присланными ящиками. В доме Горького много народу.

Это был большой, сложный дом, от которого пути шли в разные стороны.

Литературно поссорить Горького с Маяковским было нельзя. Горький говорил про «150 000 000», что это титаническая вещь.

И вот мы узнали, что Горькому сказали про Маяковского, что Володя обидел женщину.

Я приехал к Алексею Максимовичу с Л. Брик.

Конечно, Горькому разговор был неприятен, он стучал пальцами по столу, говорил: «Не знаю, не знаю, мне сказал очень серьезный товарищ. Я вам узнаю его адрес».

Л. Брик смотрела на Горького, яростно улыбаясь.

Фамилии товарища Алексею Максимовичу не сказали, и он на обороте письма к нему Л. Брик написал несколько слов, что адреса так и не узнал.

Алексей Максимович на меня не рассердился за мое вмешательство.

Значит, не в такой уж мере считал он себя правым. В дело была пущена самая обыкновенная клевета.

Горький считал Маяковского гениальным поэтом. Он страстно любил стихи о хорошем отношении к лошадям и «Флейту-позвоночник».

Если бы они были вместе, оба были бы счастливее.

Меня Маяковский просил остаться у Горького.

Все думали, что можно будет сговориться, объяснить.

Вот, не сговорились.

Опояз

Маяковский уже жил в Москве. В Петроград во время издания «Поэтики» он только приезжал.

Приезжал и Брик. Первое заседание Опояза было на кухне брошенной квартиры на Жуковской. Топили книгами, но было холодно, и Пяст держал свои ноги в духовом шкафу плиты.

Университет, в котором мы тогда учились, не занимался теорией литературы. Александр Веселовский дав-

но умер. У него были ученики, уже седые, они все еще не знали, что делать, о чем писать.

Огромный поиск Веселовского, широкое его понимание искусства, сопоставление фактов по их функциональной роли, по их художественной значительности, а не по причинной связи только, были не поняты его учениками.

Теория Потебни, считавшего образ изменяющимся сказуемым при постоянном подлежащем, теория, которая сводилась к тому, что искусство — это метод мышления, метод облегчения мышления, что образы — это кольца, соединяющие разнообразные ключи, — она выродилась.

Теория Потебни, с одной стороны, выродилась в учение Сумцова, представление о том, что искусство — это воспоминание о древнем поэтическом языке, с другой стороны, потебнианцы скрестились с теорией Маха об экономии жизненных сил. Считалось, что поэтическое произведение является результатом применения метода более легкого освоения действительности. Поэзия — кратчайший путь в жизни.

В общем теория Потебни — это теория символизма.

Потебня указал на то, что для обозначения какой-нибудь вещи берут слово, до этого существовавшее, содержание этого слова (значение его) должно иметь что-нибудь общее с одним из признаков называемой вещи. Слово, следовательно, расширяет свое значение при помощи образа; образ же, как его понимает Потебня, принадлежит исключительно поэзии; отсюда — символичность слова равна его поэтичности. «Символизм языка, — говорит Потебня, — по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова. Если это сравнение верно, то вопрос об изменении внутренней формы слова оказывается тождественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, т. е. к литературной форме вообще». По этой схеме были разобраны Потебней явления искусства.

Чем же нам ценно искусство, в частности поэзия? Тем, что образы его символичны; тем, что они много-

значимы. В них есть «совместное существование противоположных качеств, определенности и бесконечности очертаний». Таким образом, задача искусства — создавать символы, объединяющие своей формулой многообразие вещей.

В таком виде дана поэтика Потебни в его труде «Мысль и язык».

Теория эта изменялась и углублялась.

Выходили сборники последних учеников Потебни. Это называлось «Вопросы теории и психологии творчества».

В тех сборниках прямо ссылались на Авенариуса.

Авенариус и Мах были властителями тогдашних дум. Вот что писал тогда Авенариус о принципе экономии:

«Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много потрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т. е. с сравнительно наименьшей затратой сил или, что то же, с сравнительно наибольшими результатами» (Р. Авенариус, цитирую по сборнику «Поэтика», II, 1919).

Нашими враждебными соседями были символисты и махисты.

Начал свою полемику я с полемики с Философовым.

Мы знали и узнавали, что в прозаической речи в общем осуществляются явления экономии сил и происходит расподобление одинаковых согласных. Но в поэтической речи происходит явление, называемое неточно инструментровкой, то есть установка на фонетическую сторону, на произношение, есть тенденция к скопленению одинаковых звуков.

Это видали и символисты, но они этому придавали значение или иллюстративное, думая, что тут звуки звукоподражательны, или мистическое, говоря о поэзии как о волшебстве, о волховании звуками.

Мы же говорили: хорошо, волхование.

Займемся же вопросом волхования как этнографы, посмотрим, каковы законы заклинаний, как они организованы, на что они похожи.

Если символизм брал слово и искусство в пересечении с религиозными системами, то мы брали слово как звук.

Лев Якубинский устанавливал различие поэтического и прозаического языка, то есть говорил, что в различных функциях язык имеет различную закономерность.

Поэты Хлебников, Маяковский, Василий Каменский в противоположность символистам выдвигали иную поэтику.

Они требовали от вещи не столько многозначности, сколько ощутимости. Они создавали неожиданные образы, неожиданную звуковую сторону вещи. Они поэтически овладевали тем, что прежде называлось «неблагозвучием». Маяковский писал:

«Есть еще хорошие буквы: эр, ша, ща».

Это было расширение восприятия мира. Маяковский до этого писал о таких словах, как «сволочь» и «борщ», как о последних оставшихся у улицы.

С этой поэтикой связана часть работы Опояза. Во имя ее выдвинута теория остранения.

Эта теория создана была на анализе реалистического искусства Толстого. В самой поэтике Маяковского было нечто подсказывающее нам поиск в этом направлении.

Когда-то Толстой писал:

«Я обтирал в комнате и, обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовать, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно, если целая жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» (запись из дневника Льва Толстого 29 февраля 1897 года. Никольское).

Толстой восстанавливал восприятие реальной обыденности тем, что он ее описывал вновь найденными словами, как бы разрушая обычную логику связи, не доверяя ей.

Это новое отношение к предмету, которое сводится к тому, что предмет становится более ощутимым, и есть та искусственность, которая, по нашему мнению, создает искусство.

Явление, воспринятое много раз и уже не воспринимаемое, вернее, метод такого потушенного восприятия, я называл «узнаванием» в противоположность «видению». Цель образности, цель создания нового искусства было возвращение предмета из узнавания в видение. Если говорить на языке современной физиологии, то дело сведется к торможению и возбуждению. Сигнал, поданный много раз, действует усыпляюще, тормозяще. На это совпадение моих тогдашних высказываний с работой Павлова мне указал Лев Гумилевский.

Вот что пишет Павлов:

«В развивающемся животном мире на фазе человека произошла чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности. Для животного действительность сигнализируется почти исключительно только раздражениями и следами их в больших полушариях, непосредственно приходящими в специальные клетки зрительных, слуховых и других рецепторов организма. Это то, что мы имеем и в себе, как впечатления, ощущения, представления от окружающей внешней среды, как общеприродной, так и от нашей специальной, исключая слово видимое и слышимое. Это — первая сигнальная система действительности, общая у нас с животными. Но слово составило вторую, специально нашу сигнальную систему действительности, будучи сигналом первых сигналов. Многочисленные раздражения словом, с одной стороны, удалили нас от действительности, и поэтому мы постоянно должны помнить это, чтобы не исказить наши отношения к действительности. С другой стороны, именно слово сделало нас людьми, о чем, конечно, здесь подробнее говорить не приходится. Однако не подлежит сомнению, что основные законы,

установленные в работе первой сигнальной системы, должны так же управлять и второй, потому что это работа все той же нервной ткани» (академик И. П. Павлов, «Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных», М., Биомедгиз, 1938).

Я писал в 19-м году:

«Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца, и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет «поэтический язык».

Приведенная цитата не доказывает, что Опояз был прав. Не доказывает она, что и Павлов был прав. Это были идеи времени. Павлов от них частично ушел. Известно, что Павлов запретил употреблять в своей лаборатории слово «психология» и даже штрафовал за него. Впоследствии он занялся высшей мозговой деятельностью у людей. Раз он пришел в лабораторию и, сурово смеясь, сказал:

— Все рефлексy да рефлексy. Пора для такого количества рефлексов придумать новый термин,— например, психология.

Вот мы такого термина не придумали.

Сигналы,— но сигналы чего? Ведь в результате если разобрать все мои работы по сюжету, то мы видим, что искусство стремится восстановить ощущение.

Ощущение чего?

И тут я начинал доказывать, что искусство развивается вне зависимости от чего бы то ни было.

Таким образом, будучи эмпирически прав, будучи прав в своей борьбе с символизмом, в борьбе с махиз-

мом, будучи прав в физиологической основе явлений, я принял временную связь смен форм искусства, не похожих друг на друга, за причинную связь.

Маяковский в это время терпеливо добивался, чтобы мы издавали свои вещи. Мы вместе с ним ходили к Луначарскому. Маяковский доставал нам деньги, втягивал нас в «Леф», но у него своя поэтика, и его выведение из автоматизма было другое.

Возьмем высказывания Ленина, записанные А. М. Горьким.

«В Лондоне выдался свободный вечер, пошли небольшой компанией в «мюзик-холл» — демократический театрик. Владимир Ильич охотно и заразительно смеялся, глядя на клоунов, эксцентриков, равнодушно смотрел на все остальное и особенно внимательно на рубку леса рабочими Британской Колумбии. Маленькая сцена изображала лесной лагерь, перед нею, на земле, двое здоровых молодцов перерубали в течение минуты ствол дерева, объемом около метра.

— Ну, это, конечно, для публики, на самом деле они не могут работать с такой быстротой, — сказал Ильич. — Но ясно, что они и там работают топорами, превращая массу дерева в негодные щепки. Вот вам и культурные англичане!

Он заговорил об анархии производства при капиталистическом строе, о громадном проценте сырья, которое расходуется бесплодно, и кончил сожалением, что до сей поры никто не догадался написать книгу на эту тему. Для меня было что-то неясное в этой мысли, но спросить Владимира Ильича я не успел, он уже интересно говорил об «эксцентризме» как особой форме театрального искусства.

— Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!

Года через два, на Капри, беседуя с А. А. Богдановым-Малиновским об утопическом романе, он сказал ему:

— Вот вы бы написали для рабочих роман на тему о том, как хищники капитализма ограбили землю, растрачив всю нефть, все железо, дерево, весь уголь. Это была бы очень полезная книга, синьор махист!» (А. М. Горький, Собрание сочинений, т. 17, «В. И. Ленин»).

Проанализируем это чрезвычайно важное место.

1. Ленин заинтересован эксцентриками.
2. Ленин смотрит на показ реальной работы.
3. Он оценивает рекордную работу как сделанную нелепо, расточительно, говорит об анархии производства, о необходимости писать об этом.
4. Ленин говорит об эксцентризме в искусстве, о скептическом отношении к общепринятому, об алогизме обычного.

Переход, который не успел уловить Горький, состоит в том, что расточительность и, так сказать, нелепость капиталистического мира могла бы быть показана методами эксцентрического искусства с его скептическим отношением к общепринятому.

И, наконец, сам Горький связывает этот разговор с тем, что интересно было бы написать роман о расточительности капитализма.

Формулирую: Ленин заинтересовался «эксцентрическим искусством» и сейчас же расширил область его применения.

Он начал говорить о той области применения эксцентризма, которую можно найти у великих реалистов, — у Толстого, например.

Толстой свой реализм основывал на скептическом отношении к общепринятому, пересказывая жизнь иными, неавтоматическими словами.

Таким образом, эксцентрическое искусство может быть реальным искусством.

Идет вопрос о направленности всякого искусства.

Горький перед процитированными словами говорит:

«Трудно передать, изобразить ту естественность и гибкость, с которыми все его [В. И. Ленина] впечатления вливались в одно русло.

Его мысль, точно стрелка компаса, всегда обращалась острием в сторону классовых интересов трудового народа» (там же).

Новое входит в искусство революционно, действительность обнаруживается в искусстве, как обнаруживается тяжесть при падении потолка на головы владельцев.

Новое искусство ищет новое слово, новое выражение. Поэт страдает в попытках разрушить преграду между словом и действительностью. Он ощущает на губах уже новое слово, но традиция выдвигает старое понятие.

А оказывается—
 прежде чем начнет петься,
 долго ходят, размозолев от брожения,
 и тихо барахтается в тине сердца
 глупая вобла воображения.
 Пока выкипячивают, рифмами пиликаая,
 из любвей и соловьев какое-то варево,
 улица корчится безъязыкая—
 ей нечем кричать и разговаривать.
 Городов вавилонские башни,
 возгордясь, возносим снова;
 а бог
 города на пашни
 рушит,
 мешая слово.

Старое искусство лжет мелодрамой, лжет рифмой, если оно не переосмыслено.

Стих Маяковского

Работа тогдашних теоретиков, связанных с Маяковским, была неполна. Маяковский ею очень дорожил, он вместе со мной добивался у Анатолия Васильевича Луначарского возможности для нас издавать книги, но мы тогда издали не много. Говорили мы интереснее.

Мои основные работы были посвящены сюжету и не имеют прямого отношения к стиху. Работы Брика по ритмике так и не были dokonчены. Их и недоконченными надо издать.

Мне сейчас легче написать о рифме. Начнем с того, как относились к рифме символисты.

Звукам хотели тоже привязать точную символичность, прямую значимость.

Русский язык имеет то свойство, что в нем слабо осуществляются безударные слоги. «В произношении Блока, — говорит Андрей Белый, — окончания «ый» и просто «ы» прозвучали бы равно одинаково; а созвучия «обманом — туманные» — сошли бы за рифму» (журнал «Эпопея», Берлин, 1922, № 1, стр. 220).

Тургенев называл рифмы Алексея Толстого «хромыми».

Толстой в письме возражал:

«Гласные, которые оканчивают рифму, — когда на них нет ударения, — по-моему, совершенно безразличны, никакого значения не имеют. Одни согласные считаются и составляют рифму. Безмолвно и волны рифмуют, по-моему, гораздо лучше, чем шалость и младость, чем грузно и дружно — где гласные совершенно соблюдены» (письмо 1859 года).

Тургенев видит рифмы. Алексей Толстой слышит их, более глубоко чувствуя русский стих.

Уже Ломоносов рифмовал «кичливый» и «правдивый», а Сумароков горько его упрекал в большой статье своей «О стопосложении».

Силлабо-тонический стих знал слоги ударные и неударные, но слога редуцированного, неосуществленного он не знал.

Символисты придавали звуку мистическое толкование, и то, что было тенденцией развития языка, они осмысливали как рудименты мистических слов.

Андрей Белый рассказывает про Мережковского:

«Или он примется едко дразниться поэзией Блока:

— Блок — косноязычен: рифмует «границ» и «царицу».

Как мячиками пометает глазками в меня, в Филосоfoва:

— У Льва Толстого кричал Анатолий, когда резали ногу ему: «Оооо!» Иван же Ильич у Толстого, когда умирал, то кричал: «Не хочу-ууу...» А у Блока: «Ца-

риц-ууу?». «Ууу» — хвостик; он шлейф подозрительной «дамы» его; не запутайтесь, Боря, вы в эдаком шлейфе!» (Андрей Белый, «Начало века», Гослитиздат, 1933, стр. 425).

Вот этот кусочек про «цариц-ууу» — тишичнейшая символистическая поэтика. Символисты занимались звуками языка, но придавали самим звукам эмоциональное и даже мистическое значение.

Рифмы Маяковского сделаны по звучанию, а не по графическому сходству. Он давал звуковую транскрипцию рифмы постольку, поскольку это можно сделать средствами приблизительного правописания...

Тренин в книге «В мастерской стиха Маяковского» пишет:

«В заготовках и черновиках Маяковского можно найти множество таких записей рифм:

нево — Невой; плеска — желеска; как те — кагтей; самак — дама; аппарат — пара. И т. д. и т. д.

Подобного рода записи мне не приходилось встречать ни у одного поэта, кроме Маяковского.

Характерная их особенность в том, что Маяковский решительно отбрасывает традиционную орфографическую форму слова и пытается зафиксировать его приблизительно так, как оно произносится (то есть создает некое подобие научной фонетической транскрипции)» (стр. 108).

Мы издавали еще в 1916 году сборники по теории поэтического языка и в первом сборнике напечатали переводные статьи Грамона и Ниропа. Это были французский и датский ученые, которые довольно аккуратно доказывали, что сам по себе звук не имеет за собой эмоции, что он разно эмоционален. Так мы расчищали стол, на котором собирались работать.

Нашими соседями и друзьями были Лев Якубинский, Сергей Бернштейн.

Мы знали, что «у» в слове «цариц-ууу» и стон Ивана Ильича — явления разные.

Вырождающийся символизм прицеплял смысл к хвосту. К «у». Стихотворение давало адрес.

Адрес оказывался потусторонним.

Стих Маяковского весь организован.

Стих Маяковского в своем развитии разрешает многое в истории русского стиха.

Маяковский отказался от силлаботонизма, от счета слогов.

Уже Пушкин считал, что будущее русского стиха в русском народном стихе.

Тут он ссылается на Радищева, Тредиаковского и Востокова.

Радищев и Тредиаковский были революционерами вообще и революционерами в области стиха.

Александр Сергеевич Пушкин разрешал вопрос о стиховом размере вместе с вопросом о рифме.

«Радищев, будучи нововводителем в душе, силился переменить и русское стихосложение. Его изучения «Телемахиды» замечательны. Он первый у нас писал древними лирическими размерами. Стихи его лучше его прозы. Прочитайте его «Осьмнадцатое столетие», «Софические строфы», басню или, вернее, элегию «Журавли» — все это имеет достоинство».

В главе, из которой выписал я приведенный отрывок, помещена его известная ода «Вольность». В ней много сильных стихов.

Обращаюсь к русскому стихосложению. Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. «Пламень» неминуемо тащит за собой «камень». Из-за «чувства» выглядывает непременно «искусство». Кому не надоели «любовь» и «кровь», «трудный» и «чудный», «верный» и «лицемерный» и проч.

Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостью и сметливостью. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным».

О том, что определенная система рифмовки, что сам нажим на рифму дает новое качество стиху, иронизирует его, знали и раньше. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» писал:

«Иногда полагается в стихах несколько рифм сряду или с сочетанием, что бывает чаще в стихах вольных,

и вообще в таких, в которых описывается материя не-
важная».

И приводит пример из Пушкина:

Узнай, Руслан: твой оскорбитель
Волшебник страшный Черномор,
Красавиц давний похититель,
Полнощных обладатель гор.
Еще ничей в его обитель
Не проникал доныне взор;
Но ты, злых козней истребитель,
В нее ты вступишь, и злодей
Погибнет от руки твоей.

В новом русском стихе рифма оказалась победительницей. Предсказания Востокова, который говорил: «Прелесть рифмы была бы для нас еще ощутительнее, ежели бы употребляема была не так часто и не во всяком роде поэзии, но с умным разбором, в некоторых только родах для умножения игривости и сладкогласия», — не оправдались.

Востоков думал, что наш стих, двигаясь к стиху народному, потеряет рифму, но это оказалось тоже неправильным.

Поиск шел большой. Не нужно думать, что Пушкин вообще решил вопрос рифмы. Он несколько раз говорил о том, что наша рифма исчерпана, и в то же время Вяземский утверждает, что Пушкин поссорился с ним из-за того, что он непочтительно говорил о рифмах.

Вот это любопытное замечание Вяземского:

«Воля Пушкина, за благозвучность стихов своих не стою, но и ныне не слышу какофонии в упомянутых стихах. А вот в чем дело. Пушкина рассердил и огорчил я другим стихом из этого послания, а именно тем, в котором говорю, что язык наш рифмами беден.-- Как хватило в тебе духа, сказал он мне, сделать такое признание? Оскорбление русскому языку принимал он за оскорбление, лично ему нанесенное. В некотором отношении был он прав, как один из высших представителей, если не высший, этого языка: оно так. Но прав и я. В доказательство, укажу на самого Пушкина и на Жуковского, которые позднее все более и более стали

писать белыми стихами. Русская рифма и у этих богачей обносилась и затерялась» (Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского, СПб., 1878, т. 1, 1810—1827 гг.).

Сам Пушкин писал как бы отрицая рифму, но Пушкин издавал «Современник». «Современник» чрезвычайно редакторский журнал. Статьи для «Современника» заказаны, прописаны, оговорены Пушкиным. Номера организованы до конца. В первом томе после официальной части напечатана статья барона Розена о рифме. Я думаю, что эта статья была написана после долгих разговоров.

Розен пишет:

«Кроме «Слова о Полку Игореве» еще из древних стихотворений, собранных Киршею Даниловым, видно, до какой степени наша народная поэзия, в особенности когда она принимает эпический характер, чуждается рифмы. Считаю излишним плодить доказательство тому, что сия последняя ладит только с русскою шуткою, мы могли бы указать на песни легкого и веселого содержания, а именно на песню «За морем синица», исполненную созвучий, — но читатель, надеюсь, не потребует убедительнейших доводов» («Современник», 1836, т. 1).

В пушкинском журнале в первом номере выступает, таким образом, с декларацией второстепеннейший человек. Розен преданно любил русский язык и очень мало понимал в русской литературе.

Мнение, которое он приводит, очень любопытно по самому указанию на сферу применения рифмы и потому, что оно напечатано в пушкинском журнале. Рифма могла у нас получить новую жизнь как рифма каламбурная.

В конце статьи Розен писал: «Последним убежищем рифмы будет застольная песня или, наверное, домашний альбом!» («Современник», 1836, т. 1)

Это осуществилось в полуальбомных стихах Минаева.

Оттуда пошла каламбурная рифма.

Маяковский уничтожил силлабо-тонический стих, создал новый русский стих. Отклонения от силлабото-

низма у Блока не могут быть поставлены в ряд с системой Маяковского.

Искусство изменяется не мало-помалу. Новые явления, накапливаясь, но еще не осознаваясь, осознаются потом революционно.

Стяжение у Блока, строки его, как бы выключающие на момент общие законы старого русского стиха, похожи на прыжок лыжника с горы. Все-таки это лыжник, а не птица. Он совершает некоторую часть кривой своего падения без соприкосновения со снегом, но приземлится опять к покатой дороге.

Стих Маяковского — крылат.

Но понадобилось новое усиление рифмы, потому что рифма теперь определяет границы ритмических единиц.

Эта рифма возродилась в том виде, в котором она существовала в народной песне и в пословице.

Такая рифма особенно сильно подтягивает рифмуемое слово. Маяковский писал о том, как он искал рифму:

«Может быть, можно оставить незарифмованной? Нельзя. Почему? Потому что без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется.

Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе» (В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. XII).

Вот почему понадобилась новая теория рифмы.

Рифма, необыкновенно усиленная, позволила окончательно изменить стих, графически разбить, выделить из него главное слово и противопоставить это слово целому выражению.

Стих не сделался прозаическим, хотя в условии прозношения стих Маяковского ближе к прозаической речи, чем стих Пушкина, потому что он не требует восстановления исчезнувшего в языке.

Это ораторский стих, и потому он не поется.

В словесном своем составе стих Маяковского тоже чрезвычайно нов.

Он изменил прилагательное, в сниженный стих с каламбурной рифмой ввел чудовищный сложный эпитет, или просто неожиданный, как «простоволосая церковь»,

или такой сложный, как «массомясая, быкомордая орава». Он изменил отношения определения к определяемому, отнесясь к предмету мертвому, как к предмету живому. Например: «скрипкины речи», «стеганье одеялово».

Он инверсировал фразу, изменил предлог, заново перевинтил предлоги, он переменил места значимых и нейтрально-подсобных слов.

Маяковский изменил поэтическую речь, почти всюду заменив соподчинение параллелизмом.

В этом разница стиха Маяковского и стиха подражателей.

Маяковский переставил слова в русском языке, переменил их смысловое значение.

Поэты сосредоточили все свои усилия на слабых изменениях оттенков смысла, они уже работали ритмико-синтаксическими слитностями, переставляя их, и это было разрушено Маяковским, который взломал спаянное ледяное поле слов и на огромном опыте Хлебникова и народной песни, на ораторской речи построил новую осязаемую поэзию.

Он смог это сделать потому, что у него был парус.

Когда-то Блок говорил мне, что когда он меня слышит, то в первый раз слушает правду про стихи, но то, что я говорю, поэту знать вредно.

Вредно это было потому, что это была неполная правда. Не было паруса.

Полная правда была бы полезна поэту.

Но почему я вспомнил о парусе? Виктор Хлебников писал Крученыху: «Длинное стихотворение представляет соединение неудачных строк с очень горячим и сжатым пониманием современности».

Дальше зачеркнуто. «В нем есть намек на ветер, удар бури. Следовательно, судно может идти, если поставить должные паруса слова».

Стихотворение может родиться импульсом, фетовским предчувствием песни, которое еще не знает, во что оно выльется.

Гоголь о малорусских песнях говорил: «Тогда прочь дума и бдение! Весь таинственный состав его требует

звуков, одних звуков. Оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка.

Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков или, лучше сказать, поэзия поэзии. Ее один только избранный, один истинный в душе поэт понимает; и потому-то часто самая лучшая песня остается незамеченною, тогда как незавидная выигрывает своим содержанием».

У Пушкина в отрывке «Осень» это звучит так:

И забываю мир, и в сладкой тишине
 Я сладко усыплен моим воображеньем,
 И пробуждается поэзия во мне:
 Душа стесняется лирическим волненьем,
 Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
 Излиться, наконец, свободным проявленьем.

Пушкин пишет дальше о давних знакомцах мечты, образах, которые существуют у поэта, и дальше входит образ паруса:

Минута — и стихи свободно потекут.
 Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
 Но, чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
 Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
 Громада двинулась и рассекает волны.

Плывет. Куда ж нам плыть?..

У Маяковского стихи рождались ритмом, но ритм этот у него рождался основным словом, заданием.

«Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанью, то помычиваю быстрее в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова.

Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по несколько десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на место (это чувство, развиваемое вместе с опытом, и называется та-

лантом). Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке» (В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. XII).

У Маяковского были ритмические заготовки, были ритмические импульсы, когда стих начинал гудеть еще не выявленным звуком, как «в брюхе у рояля». Все это опиралось на тематический парус слова. Говоря каламбурно, так как это слово было очень часто словом рифмы, Маяковский рифмизировал стих, чрезвычайно усилив его.

Рифма Маяковского напоминает нам о высказывании простодушного Розена, закреплённом мудрым Пушкиным.

Рифма Маяковского должна быть не легкой.

Он не может рифмовать «резвость» и «трезвость».

Новая рифма, то есть понятие, приведенное рифмой, должно быть разнокачественно с рифмой первой и в эмоциональном отношении.

В черновике стихов к Есенину была рифма резвость — трезвость.

Она не годна.

«Такова судьба почти всех однородных слов, если рифмуется глагол с глаголом, существительное с существительным, при одинаковых корнях или падежах».

Глагольная рифма — не рифма, как не рифма и падеж, потому что она возвращает голое грамматическое совпадение, не возвращая смысла.

Не мог Маяковский поставить «резвость» еще потому, что это слово комическое, значит, ему нужно было смысловое слово, и другое слово — слово иного качества.

Маяковский говорил:

«Рифма связывает строчки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строчки».

Он взял слово «врезываясь», после этого понадобилось переинструментировать строчку, чтобы «т» и «ст» слова «трезвость» тоже нашли звуковое соответствие в соседней строке.

Появляется слово «пустота».

Это превосходный анализ, данный самим поэтом.

О том, что рифма должна быть смысловою, знали в пушкинские времена.

В «Словаре древней и новой поэзии» (СПб, 1821) Остолопов писал:

«Рифма, по нашему мнению, может иметь следующие достоинства: во-первых, она производит приятность для слуха, приобвыкшего чувствовать оную; во-вторых, она облегчает память, подавая отличительнейшие знаки для отыскивания стези мыслей, т. е. иной стих был бы совершенно забыт, если бы окончательный звук другого стиха не возобновил его в памяти; в-третьих, она производит иногда нечаянные, разительные мысли, которые автору не могли даже представиться при расположении его сочинения. В сем можно удостовериться, рассматривая стихотворения лучших писателей» (часть 3-я).

Но одновременно весь тот образ, который родился у Маяковского: «Летите, в звезды врезываясь», — связан с образом полета в небо в поэме «Человек».

Небо разлуки, небо Марка Твена.

Маяковский плыл под большим парусом своей темы.

Мы несколько ушли вперед. Стихотворение «Сергею Есенину» написано позднее.

Но Маяковский сам развернулся так неожиданно, бесповоротно, что кажется иногда, что можно выключить время, говоря о стихах.

Работа Опояза, работа Брика, недоработанные им «ритмико-синтаксические фигуры» были нужны Маяковскому.

Пушкинские ритмы вобрали в себя столько слов, что уже давали готовые словесные разрешения.

Ритмико-синтаксические фигуры предопределяли ход мыслей.

Семантика символистов родила новые словосочетания и тоже была исчерпана.

Надо было поднять парус в новый ветер.

Звуковые повторы — юношеская работа О. Брика. Ритмико-синтаксические фигуры остались неперепечатанными в «Новом Лефе».

Эта книга, похороненная в разрозненных номерах журнала, нужна была для того, чтобы люди могли отдаться ритму своей мысли.

Маяковский смог прийти к новым ритмам потому, что он учился не только у поэтов.

Конечно, он не один.

Хлебников, Пастернак, Асеев работали вместе.

Самый синтаксис русской речи был изменен.

Мы в прозаической речи создали соподчиненное предложение, оно более письменное, чем диалогическое.

Комизм и характерность сказа у Лескова и даже речи героев Островского основаны на том, что соподчиненная фраза не осуществляется. Слова не хотят выстроиться в этот искусственный ряд и внутренне заново неоднократно переосмысливаются одно относительно другого.

Маяковский перешел на параллелизм.

Казалось бы, он вернулся к архаической сфере торжественной русской старой прозы.

Но сложная, отчасти подкрепленная рифмами взаимоотношенность параллелей создала иное движение, разговорность его.

Пастернак соподчиненное предложение, подкрепив ритмом, ввел в стихи. Его стихи оказались полным овладением Измаилом, взятым штурмом. Короткость дыхания акмеистов наконец была побеждена.

Маяковский говорил, что «Пастернак — это применение динамического синтаксиса к революционному заданию».

Он говорил в статье «Как делать стихи?»:

«Отношение к строке должно быть равным отношению к женщине в гениальном четверостишии Пастернака.

В тот день тебя от гребенок до ног,¹
как трагик в провинции драму Шекспинову,
таскал за собой и знал назубок,
шатался по городу и репетировал.

¹ У Пастернака первая строка: «В тот день всю тебя от гребенок до ног», третья строка: «Носил я с собою и знал назубок».

Стихи эти синтаксически очень сложны.

Но закончим мысль. То, что сделал Маяковский, это грандиознейшее продвижение русского стиха, расширение стиховой семантики.

Русский стих разнообразен.

Классический стих Маяковского не повествователен. Это — ораторская речь.

Ораторская речь сама имеет свой синтаксис. Ораторская речь обычно основана на параллелизме. Ее синтаксическое строение часто поддерживается осуществлением одного заданного образа.

Когда Маяковский в предсмертной поэме выступил повествовательно, он написал стихи, приближающиеся к старым классическим:

Парадом развернув
моих страниц войска,
я прохожу
по строчечному фронту.
Стихи стоят
свинцово-тяжело,
готовые и к смерти
и к бессмертной славе.

Это стихотворение все целиком связано с пушкинским «Памятником» и через него с Горацием.

Поэт боялся аплодисментов попов.

Коротко дышащие прозаики и критики хотели бы, чтобы Маяковский умер раскаявшись, вернувшись в лоно православного стиха.

Но Маяковский написал стихи, в которых он пользуется ритмами, старыми ритмами, так, как будущее воспользуется его ритмами, и так, как пьют города воду из древних римских водопроводов.

Маяковскому удалось реформировать русский стих потому, что у него была задача отобразить новый мир.

Очень многие люди вокруг Опояза и в Опоязе правильно относились к революции.

Брик до Октябрьской революции начал говорить о том, что надо потребовать публикации тайных договоров. То же говорил Лев Якубинский.

Я занимал иную позицию и в газете «Искусство коммуны» рьяно доказывал независимость футуризма от революции.

Кроме того, я доказывал полную независимость искусства от развития жизни. У меня была неправильная теория саморазвивающихся поэтических ген.

Не время оправдывать себя через двадцать лет. Я виноват и в том, что создал теорию, ограниченную моим тогдашним пониманием, и этим затруднил понимание того, что было в ней правильно. Единственно, что могу сказать в свое оправдание, и даже не в оправдание, а в качестве комментария, что я от того времени ношу на себе много реальных ран.

Логiku моего письма в газету «Искусство коммуны», конечно, я объяснить могу. А письмо было о том, что искусству нет дела до политики.

Когда наступал Врангель, то я с ним дрался, но я тогда не был коммунистом и защищался в своеобразной башне из метода. Была такая башня из слоновой кости на Таврической улице, в ней жил Вячеслав Иванов. В той башне говорили о стихах и ели яичницу.

Неправильное понимание мира испортило теорию, вернее, создало неправильную теорию.

Оно портило жизнь.

Я в результате неправильного отношения к революции в 1922 году оказался эмигрантом в Германии.



РАЗДЕЛ IV

В нем три главы. Одна — о том, как ходила зима вокруг дома Маяковского, другая — рассказ о дальнем острове в Северном море. Третья же представляет собою как бы примечание к поэме Маяковского.

В снегах

Это было время, когда Ленин писал о том, как развешивать газеты.

Газет не хватало. Значит, надо развесить, чтобы их читали, на стенках. Но клей — это мука, а муки тоже не было. Приколотить — это гвозди. Гвоздей не было. Предлагалось наколачивать газеты деревянными клинышками.

На книги при тираже в 1000 бумага была. Но печатали в маленьких форматах.

Маяковский для ИМО нашел все же много бумаги, только очень плохой, и издавал большими тиражами.

Было очень холодно, в типографиях с валов не сходила краска, она застывала, а вал замерзал и прыгал.

Также было нечем мыть шрифты.

Петроград ел главным образом овес. Овес парят в горшке, потом пропускают сквозь мясорубку, продавливают, сминая, распаренное зерно, промывают его; получается овсяная болтушка. Ее можно есть.

Мороженую картошку мыть нужно, покамест она еще не отмерзла. Она сладкая и невкусная. Прибавляем, если есть, перец.

Конина же вообще, если ее жарить, лучше, чем вареная. Но жарить надо на чем-нибудь. Один мой знакомый жарил бифштексы на мыле, подливая уксус. Уксус нейтрализовал соду мыла.

Я ничего не придумываю. Делал это один специалист по персидскому языку.

Наступила зима. Снега выпало очень много. Он лег высокими сугробами. По снегу протоптали мы узкие дорожки.

Ходили мы по этим дорожкам, таща за собой санки. За плечами носили мешки.

Писали мы в то время очень много, и Ополз собирался, я думаю, каждую неделю.

Тогда Борис Эйхенбаум, молодой еще, еще не седой, написал книгу о молодом Толстом. И сейчас скажу — хорошая была эта книга.

Мы собирались у меня на квартире, на квартире Сергея Бернштейна, почти в темноте, при крохотном кругленьком желтом пламени ночника.

Печки-«буржуйки» появились позднее.

Работала «Всемирная литература», и Блок спорил с Волинским по вопросу о гуманизме.

Мы собирались также на Литейном, в доме Мурузи, в бывшей квартире бывшего банкира Гандельмана.

Эта квартира похожа на Сандуновские бани.

Раз, когда подходил Юденич, во время заседания литературной студии, вошел Гандельман с женой. Мы разговаривали о «Тристреме Шенди». Гандельманша прошла сквозь нас и начала подымать подошвы чехлов на креслах, смотреть, не срезали ли мы креслину кожу.

Потом Гандельманша исчезла.

Когда бывала оттепель, город отмерзал.

В Ленинграде в оттепель дул влажный морской ветер. Он потеет, соприкасаясь с холодной шкурой нетопленных домов, и редки были в те дни в серебряном от инея городе темные заплатки тех стен, за которыми топились комнаты.

Это было в то время, когда на нас со всех сторон наступали.

Мир там, далеко, там, где есть пальмы и березовые дрова.

Непредставим почти.

Раз оттуда приехал в сером костюме и с большими чемоданами бледноволосый Уэллс с сыном.

Еще была осень.

Он остановился у Горького. Сын плясал танец диких, гремя ключами. Отец рассказывал про свои английские дела.

Сын ходил по городу и видел то, что мы не видели. Он спрашивал: «Откуда у вас цветы?»

Действительно, в городе были цветы в цветочных магазинах, они продолжались. Где-то, очевидно, были оранжереи.

Он спрашивал нас, почему у нас столько людей в коже, справлялся о ценах и говорил убежденно: «В этой стране надо спекулировать».

Он говорил на нескольких языках и, сколько мне помнится, по-русски немного. Отец говорил только по-английски и объяснял это так: «Мой отец не был джентльменом, как я, и он не обучил меня языкам, как я обучил своего сына».

Я выругал этого Уэллса с наслаждением в Доме искусств. Алексей Максимович радостно сказал переводчице:

— Вы это ему хорошенько переведите.

Так вот, из этого Петербурга я ездил в Москву за зубной щеткой.

На вокзале продавали только желе; оно было красное или ярко-желтое, дрожало. Больше ничего не продавалось.

В Москве опять снега, в Москве закутанные люди, санки, но есть Сухаревка. Шумят, торгуют, есть хлеб и упомянутая мною зубная щетка.

Брики жили на Полуэктовом переулке, в квартире вместе с Давидом Штеренбергом. Вход со двора, белый, если мне не изменяет память, флигель. Белый флигель, три ступеньки, лестница и около лестницы, на снегу, рыжая собака Щен.

Щен был, вероятно, незаконнорожденным сеттером,

но его не спрашивали, что делали его родители. Его любили потому, что его любили.

Бывает же у собак такое счастье.

Комната Бриков маленькая, в углу камин. Меня попросили купить дров, предупредили: «Не покупай беленьких».

Я пошел с Полуэктова переулка на Трубу, на базар. Торгуют чем бог послал. Вязанку березовых поленьев купил быстро, повез уже. По дороге сообразил, что они беленькие-беленькие.

Начал колоть, положил их в камин, затопил, — я люблю топить печки, — сладкий, пахучий дым неохотно обвил поленья, лизнул их два раза, позеленел, пропитался паром и погас.

Это были беленькие, несгораемые.

Холодело, конечно, на улице. Москва была в сугробах. Пришел Маяковский и утешал меня, что они как-нибудь сгорят.

Лубянский, 2, тогда был квартирой Московского лингвистического кружка. Узкая, похожая на тупоносую лодку комнатка, камин.

Это та лодочка, в которой плыл Маяковский.

Несчастливая лодочка.

В камине там сжег я карнизы, ящик от коллекции с бабочками и не согрелся.

У Бриков в комнате висел ковер с выпукло вышитой уткой, лежали теплые вещи. Было очень холодно.

Там, на Полуэктовом, угорели Лиля, Ося, Маяковский и рыжий Щен.

Оттуда ходил Володя к Сретенке, в Росту.

Есть пьеса Погодина «Кремлевские куранты».

Там рассказывается, как Часовщик с большой буквы, ушедший, вероятно, из пьесы символистов, наверху Спасской башни настраивает кремлевские куранты, а мелодию ему напевает красноармеец. Куранты настроены, так сказать, с голоса народа.

Было это на самом деле иначе и интереснее.

Существовал хороший художник, с которым много работал Маяковский.

У художника руки умелые, художники сохранили в своих руках древнее ремесло, они последние ремесленники в старом значении этого слова, и в них тонкой линией прошла и не оборвалась традиция вдохновенного труда.

Художник Черемных умел настраивать башенные часы.

Он и наладил кремлевские куранты.

Кремлевские куранты не связаны с теми часами, которые есть у Погодина. Это другие часы. Там понадобилось другое качество человеческого умения.

Этот художник начал делать от руки Окна Роста.

Так резали тогда гравюры на линолеуме; часто приходилось заменять технику высоким умением.

У Маяковского было ощущение высокого профессионала. У него было ощущение, что он не может не написать и не может не издаться.

Наступал Деникин. Нужно было, чтоб улица не молчала. Окна магазинов были слепы и пусты. В них надо было вытарашить мысль. Первое Окно сатиры было вывешено на Кузнецком мосту в августе 1919 года. Через месяц работать начал Маяковский.

До Маяковского Окно делалось как собрание рисунков с подписями. Каждый рисунок был сам по себе. Маяковский начал делать сюжеты — целый ряд рисунков, соединенных переходящим от кадра к кадру стихотворным текстом.

Рисунок имеет текстовое значение. Текст соединяет рисунки. Если Окна напечатаны без рисунков, то текст надо изменять, иначе получится непонятно.

Маяковский, говорят, — и это верно, — сделал полторы тысячи Окон. Количество рисунков было и по шесть и побольше.

Стихов набиралось на второе полное собрание сочинений.

Я пошел с Маяковским на работу. Сперва говорили, потом остановились. Он сказал:

— Мне нужно придумать до того дома четыре строчки.

Я смотрел, как он работает. Это было большое напряжение. Он шел в коротком пальто, в маленькой шапке, далеко отодвинутой на затылок, шел легко. Но надо было не только идти и дышать, но и выдумывать.

В Росте «буржуйка», дым стал и спокойно стоит на высоте моей заячьей шапки.

Маяковский в дыму уже не может разогнуться.

Работают на полу. Маяковский делает плакат, другие трафаретят, делают на картоне вырезки по контуру, третьи потом размножают дома по трафарету. Лиля в платье, сделанном из зеленой рубчатой бархатной портьеры, подбитой беличьими брюшками, тоже пишет красками.

Она умеет работать, когда работает.

Брик главным образом все теоретически осмысливал.

Высокий Шиман, который когда-то расписывал шарфы и издавал на фисгармонии заумные вопли, работает на дому.

У него чисто, чистая краска, чистые кисти, и Маяковский его теперь уважает за аккуратность в работе.

Маяковский правильно делал, что рисовал Окна Роста.

Окна Роста правильно существовали и кончились тогда, когда опять появились магазины.

Тогда Маяковский приехал в Питер, и сердился, и смеялся, что в питерской Росте в окно вмерзли старые рисунки Владимира Лебедева с подписью Флита. Они вмерзли и извещали улицу о том, что уже изменилось.

И Маяковский удивлялся, как можно было не переменить плакатов. Но шел еще 20-й, 21-й год. Маяковский работал на революцию.

Ему нужна была дорога вперед, и каждый шаг, который он делал, был дорог.

Роста — это тяжелая работа.

Так как я был без денег, то Володя хотел мне помочь и тоже предложил красить. Но я запутался в бесчисленных горшках с красками, которые стояли прямо на плакатах.

Перевернул горшок, и не помню, во что превратили пятно, как его тематически оформили.

Рядом Сухаревка, много двускатных палаток, пар от человеческого дыхания на морозе, часы на столбе подгоняют работу.

Знаменитый физик Араго писал биографию создателя основ небесной механики — Кеплера.

Кеплер был спокоен, самоуверен.

Он говорил, что если вселенная ждала столько тысячелетий человека, который ее поймет, то этот человек может подождать несколько десятков лет, покамест его поймут.

Кеплеру приходилось, говорит Араго, продавать свои работы прямо книгопродавцу.

Ему почти не хватало времени быть гениальным.

Тем не менее законы небесной механики установлены, и разве мы знаем, должен ли быть счастлив гений?

Единственное, что можно сказать, что мы хотели бы, чтобы гений был счастлив.

В первом томе «Капитала» Маркс пишет:

«Алмазы редко встречаются в земной коре, и их отыскивание стоит поэтому в среднем большого рабочего времени. Следовательно, в небольшом объеме они представляют много труда. Якоб сомневается, что золото оплачивалось когда-нибудь по его полной стоимости. С еще большим правом это можно сказать об алмазах».

В картинах мы платим за неудачи. Картина Рубенса или Рембрандта стоит дорого не потому, что ее долго писали, а потому, что ею оплачиваются неудачи многих.

Общая работа выражается в едином человеке, и его пытаются обычно посмертно поблагодарить за удачу человечества.

Но после смерти можно ждать и десятилетия. Маяковский много думал об этом. Прочтите «Разговор с фининспектором». Там прямо говорится о промывке руды.

Но Маяковскому платили только за количество.

Жили трудно.

Н а ш и м товарищам
наши дрова
нужны:
товарищи мерзнут.

Но между тем еще не было и социализма.

Надо было очень много писать.

Он полюбил вещи, он полюбил день, кончился прежний Маяковский.

Прежде про него писал Виктор Хлебников; мне об этом письме напомнил Мирон Левин, оттуда, из Долосов над Ялтой, умирая.

Там был снег, снег, сосны, внизу море и близкие огни города, в который нельзя спускаться, и все кругом больные, и у всех туберкулез. Он написал мне про Хлебникова. Напомню письмо 1914 года В. Каменскому.

«У тигра в желтой рубашке: «в ваших душах выцелован раб» — ненависть к солнцу, «наши новые души, гудящие, как дуги» — хвала молнии, «глядьте черных кошек» — тоже хвала молнии (искры)».

Да, были ночные стихи. Ночь и окровавленные карнизы. Ночью у Страстного монастыря, ночная улица.

Но когда земля стала нашей и солнце стало нашим, он полюбил людей. В 1920 году, при одном из приездов в Москву, ходил я с Маяковским по городу.

Зашли в ЛИТО — Литературный отдел. Комната, в которой много столов. В комнате читает старик на тему «Мечта и мысль Тургенева».

Его зовут Гершензон, он уже седой, понимает искусство, но все хочет пролезть в него, как сквозь дверь, и жить за ним, как жила Алиса в зазеркалье.

Все были в шапках.

Мы сели на столах сзади, потом начали задирать Гершензона, говорили о том, что нельзя перепрыгивать через лошадь, когда хочешь сесть в седло, что искусство в самом произведении, а не за произведением.

Гершензон спросил Маяковского:

— А почему вы так говорите? Я вас не знаю.

Он ответил:

— В таком случае вы не знаете русской литературы: я Маяковский.

Поговорили, ушли. На улице Маяковский говорит:

— А зачем мы его обижали?

Я потом узнал, что Гершензон вернулся домой веселым и довольным: ему очень понравился Маяковский и весь разговор, который был про искусство.

Холодно, трудно, трудно было нашей стране. Поэт плывет в маленькой лодке, в которой тринадцать метров. С ним люди. Он их защищает, но, кроме того, он везет с собой груз искусства и отвечает за меня и других многих.

Приехал Маяковский в Петроград. Уже установился быт. Обозначились сравнительно теплые места, теплые в очень условном и хорошем смысле. На них собрали писателей.

Был Дом искусств в большом корпусе, который выходил на Мойку, Невский и на Морскую. Там квартира в два этажа. Раньше там жил Елисеев со своей женой и четырнадцать человек его прислуги. У него была уборная в три окна, с велосипедом.

Спальня поменьше, ванна, расписанная лилиями, и отдельно баня, и там тоже ванна — фарфоровая, и зал лепной, и столовая. Вот тут устроили Дом искусств.

Аким Волынский сидел на кухне в шапке и читал отцов церкви по-гречески.

Внизу, в коридоре, жил Пяст, я, повыше жил Слонимский, потом мы начали переселяться, распространяться. Приехали Ольга Форш, Грин, Зоценко, Лев Лунц.

Здесь тоже читали о стихах.

Приходил и сидел в пальто старичок архитектор.

В царское время он построил дом, и дом упал.

Архитектора лишили права строить. Но он не умер. Где-то старел.

Во время революции, ища отопленного места, он забрел в Дом искусств, спал во время докладов и даже написал какой-то маленький рефератик, чтобы его не лишили возможности сидеть на стуле в комнате, в которой не мерзла вода.

Там читал Белый и вырывал из воздуха уже который раз те же слова: «Человек! Человека!»

29 сентября 1920 года праздновали юбилей Кузмина Михаила. Пришел Блок.

Тихо, смотря на Кузмина, сказал:

— А ты все прежний.

Два ангела напрасных за спиной.

Вторая строка — стихи.

И поцеловал Кузмина.

Здесь, в общем, укрепились акмеисты. Но в конце коридора за ванной заходили уже Серапионовы братья; молодой Михаил Слонимский в френче, перешитом из солдатской шинели, и в черных разношенных валенках лежал на кровати, покрывшись пальто и размышляя о том, удастся ли ему кончить университет и как бороться с орнаментальной прозой.

Уже был Всеволод Иванов, в полушубке из горелой овчины и с рыжей засохшей бородой, тоже как будто опаленной.

Николай Тихонов начинался, писал баллады.

Вообще в Ленинграде увлекались сюжетным стихом и Киплингом.

Сюда приезжал Маяковский, он останавливался в большой библиотеке; в библиотеке шкафы, красные, с зелеными стеклами, и очень мало книг.

К нему приносили большой поднос, на котором стоял целый хор стаканов с чаем, и другой поднос, с пирожными.

Собирались люди, приходили Эйхенбаум, Тынянов, Лев Якубинский и другие многие.

Здесь Маяковский читал «150 000 000».

Пришел в библиотеку.

Лакей, еще елисейский, внес чай. Маяковский подошел к нему и, принимая поднос, сказал:

— А что, у вас так не умеют писать?

Но Ефим был глубоко и персонально обработан поэтами, и он ответил с неожиданной холодностью:

— Я, Владимир Владимирович, предпочитаю акмеистов.

И ушел, очень важно.

Маяковский не ответил, а вечером услышал баллады, и баллады ему понравились.

Возможно, что и он запомнил баллады для поэмы «Про это».

Так вот, договорим о Росте.

В Росте надо было Володе работать, но меньше.

Мы это и тогда понимали.

Роста — большая работа, но самая большая работа была сделана Маяковским, когда он писал «Про это».

Маяковского многие поправляли, руководили, много ему объясняли, что надо и что не надо. Все ему объясняли, что не надо писать про любовь. Разговор этот начался так в году 16-м. После стихов, написанных к Лиле Брик «вместо письма», было вот что:

«А за этим большая поэма «Дон-Жуан». Я не знала о том, что она пишется. Володя неожиданно прочел мне ее на ходу, на улице, наизусть — всю. Я рассердилась, что опять про любовь, — как не надоело! Володя вырвал рукопись из кармана, разорвал в клочья и пустил по Жуковской улице по ветру» (Л. Ю. Брик, «Из воспоминаний»).

Она думала, что уже знает всех донжуанов.

Может быть, без нее было бы больше счастья, но не больше радости. Не будем учить поэта, как жить, не будем переделывать чужую, очень большую жизнь, тем более что поэт нам это запретил.

Осип Брик все это оформлял теоретически, все, что происходило, — необходимость писать слишком много строк и не писать поэмы, — все находило точное и неверное оправдание.

В 1921 году, в мае, Маяковский слушал Блока.

Зал был почти пуст. Маяковский потом записал:

«Я слушал его в мае этого года в Москве: в полупустом зале, молчавшем кладбищем, он тихо и грустно читал старые строки о цыганском пении, о любви, о прекрасной даме, — дальше дороги не было. Дальше смерть. И она пришла» (В. Маяковский, т. XII, «Умер Александр Блок»).

Он не смог перейти горы. Дело не в том, что Блок писал романы.

Это хорошо, что он их писал.

Неправда, что поэты пишут не для народа. Хорошие песни отбираются народом.

Имена смываются, изменяются строки, но песня поется.

Около нее создается новая песня и возвращается к поэту.

Песня, часто цыганская, о бедном гусаре, просящем постоя, о вечере, о поле, об огоньках лежит вокруг всей литературы.

И в середине стоит, протягивая над ней руку, Пушкин.

Приходит море. Оно приходит Невою к круглым ступеням каменных лестниц, и плещется, и ропщет, как проситель. Личная жизнь, любовь приходит к поэзии со своими метрами жилой площади.

Евгений подает жалобу на Медного всадника и угрожает ему.

Личная жизнь приходит с ветром и затопляет великий город великой литературы.

Примирения, счастья, нового счастья, культуры, основанной на счастье человека, на осуществлении его права, хотел Маяковский.

Он не оставлял своей души, как оставляют пальто в передней, он подымал простейшую тему, сливая ее с темой революции.

Итак, была Роста.

А Маяковский, который уже относился ко всему миру хорошо, имел с кем поговорить.

Солнце заходило в Пушкине за горы.

Оно заходило за крыши бедных деревень.

Туда, где сейчас водохранилище.

Заходило, заходило, а потом поэт скаламбурил: зайди, мол, ко мне.

И вот они поговорили, как приятели:

...сизу, разговорясь
с светилом постепенно.
Про то,
про это говорю,
что-де заела Роста,

а солнце:
«Ладно,
не горюй,
смотри на вещи просто!»

Но солнце выиграло благодаря своему долголетию, и оно вообще притерпелось.

Маяковский был терпелив, весел.

Надо быть чистым, подтянутым, бритым.

Маяковский очень хорошо знал, что такое хорошо, что такое плохо.

Быть бритым — это хорошо.

А бритвы нет. Бритва есть на Лубянском проезде, в квартире напротив.

Бритва «жиллет».

Владимир Владимирович брал бритву у соседей.

Идет, позвонит, побреется и вернет.

Но бритвы снашиваются.

У соседей было двое молодых людей. Им для Маяковского бритвы было не жалко.

Была там еще мама — дама. Волосы зачесаны назад, но с валиком. Говорит: «Он бритву возвращает, не вытерев хорошенько».

Приходит Владимир Владимирович за бритвой.

Ему владелица отвечает:

— Занята бритва, Владимир Владимирович, и очень, очень долго еще будет занята.

— Понимаю, — ответил Маяковский, — слона бреете.

И ушел.

В 1921 году устроил Маяковский «дювлам». Слово «дювлам» принадлежит к числу вымерших.

Обозначает оно — двенадцатилетний юбилей. Маяковский любил такие цифры.

Например: тринадцать лет работы.

На «дювламе» приветствовали его многие.

Маяковский с уважением ответил на приветствия Андрея Белого и Московского лингвистического кружка — это московские опоязы.

Вышел еще маленький человек приветствовать Маяковского от ничевоков.

Ничевоки происходили от всеков.

Всеки состояли при футуристах.

Все, мол, синтез, мол.

Ничевок приветствовал старика Маяковского.

Старик Маяковский пожал ему руку и держал крепко. Ничевок не мог вытащить руку, и ему было плохо.

«Дювлам» был двенадцатью годами работы, если считать с 1909 года, то есть с тюрьмы Маяковского. Там была написана первая тетрадь стихов. Неизданная. Отобрали.

А Маяковский после Росты писал плакаты.

Нужные плакаты.

И в этих плакатах он снова учился, пробовал. Они ему заменяли, как тогда говорил Тынянов, стихи в альбомы.

Но много, но трудно.

Забота не оставляла поэта. Есть у него описание путешествия из Севастополя в Ялту.

Путешествие недлинное, как жизнь.

Как неожиданная любовь, раскрывается море через Байдарские ворота. Жизнь переменилась, без этих облаков, без залива, без этого моря, каждый кусок которого любишь, жить совершенно нельзя.

И вертится дорога, и само море как будто перекидывается то слева, то справа.

И снова,
 почти
 о скалы скулой,
с боков
 побелелой глядит.
Так ревность
 тебя
 обступает скалой —
за камнем
 любовник бандит.
А дальше —
 тишь; крестьяне, корпя,
лозой
 разделали скаты.
Так,
 свой виноградник
 пóтом кропя,
н я
 рисую плакаты.

Нордерней

Я оказался в Берлине. Это был 1922 год.

Берлин большой, в нем много парков. Широкие улицы в центре города. На них много рядов деревьев.

Асфальт, который был тогда для меня нов.

Метро, внутри не облицованное, с серой мездрой бетона.

Большая бутылка из неоновых трубок наливает в небе в неоновый бокал вино.

Я был одинок за границей, ездил к Горькому.

Бывал у него во Фрейбурге. Пересекал Германию в тот момент, когда французские войска вторгались в нее карательными своими отрядами. Я путался в поездах.

У Алексея Максимовича квартира в пустой гостинице, кругом молодой сосновый лес.

Пусто, снега. Я писал «Цоо».

В Берлин приезжал Маяковский с Бриками. Потом они уехали, и Маяковский остался один.

Очень скромная комната, и в ней довольно много вина, из каждой бутылки вышито очень мало. К вину у него было только любопытство.

А рядом Дом искусств. В нем бессмертный Минский, который был дедом уже декадентам. Тут Пастернак приехал и Есенин.

Есенина я видел первый раз у Зинаиды Гиппиус. Зинаида — подчеркнутая дама, с лорнетом, взятым в руку нарочно.

Она посмотрела на ноги Есенину и сказала:

— Что это за гетры на вас надеты?

— Это валенки.

Зинаида Гиппиус знала, что это валенки, но вопрос ее обозначал осуждение человеку, появившемуся демонстративно в валенках в доме Мурузи.

История появления Сергея Есенина, человека очень одинокого, прошедшего через нашу поэзию трагически, — история эта такова.

Детства Есенина я не знаю, но когда я первый раз увидел этого красивого человека, он уже знал Верхарна.

Тогда прошумел Сергей Городецкий, издавший «Ярь». Книга очень большая. Хлебников ходил с нею.

Городецкий передвинул возможности поэзии и потом смотрел на занятые области несколько растерянно.

Один друг Есенина был человек, любующийся своей хитростью. Он взял два ведра с краской, две кисти, пришел к даче Городецкого красить забор. Взялись за недорого. Рыжий маляр и подмастерье Есенин.

Покрасили, пошли на кухню, начали читать стихи и доставили Сергею Митрофановичу Городецкому удовольствие себя открыть.

Это был необитаемый остров с мотором, который сам подплыл к Куку: открывай, мол, меня!

Открылись, демонстрировались в Тенишевском зале, читали стихи, а потом играли на гармониках.

Занятие это, конечно, неправильное, потому что они не были гармонистами. Представьте себе, что поэт-интеллигент, прочитавший стихи, потом играл бы на рояле, не умея.

Ходил он в рубашечке, Есенин, и Маяковский об этом написал так:

«Есенина я знал давно — лет десять, двенадцать.

В первый раз я его встретил в лаптях и в рубахе с какими-то вышивками крестиком. Это было в одной из хороших ленинградских квартир. Зная, с каким удовольствием настоящий, а не декоративный мужик меняет свое одеяние на штиблеты и пиджак, я Есенину не поверил. Он мне показался опереточным, бутафорским. Тем более, что он уже написал нравящиеся стихи, и, очевидно, рубли на сапоги нашлись бы.

Как человек, уже в свое время относивший и отставивший желтую кофту, я деловито осведомился относительно одежды:

— Это что же, для рекламы?

Есенин отвечал мне голосом таким, каким заговорило бы, должно быть, ожившее лампадное масло.

Что-то вроде:

— Мы деревенские, мы этого вашего не понимаем... Мы уж как-нибудь... по-нашему... в исконной, посконной...»

Поэтом, не зная поэзии, сделаться нельзя, нельзя открыться поэтом.

Разговор с Зинаидой Гиппиус вел Есенин уже в пиджаке. Есенин не пригодился Гиппиус.

Вообще она соглашалась броситься в народ.

Как потом многие бросались в пролетариат.

Но валенки Есенина были демонстрацией, они были при пиджаке и обозначали неуважение к Гиппиус.

Гиппиус тогда занималась политикой всерьез и переписывалась с Петром Струве.

В конце концов была попытка прямой экспансии в политику, причем дело шло о социализме.

В открытом письме Струве Гиппиус писала: «Мы утверждаем идею социализма и жизненные, реальные пути к ее воплощению как дело, могущее стать праведным и божьим, при условии религиозного сознания».

Дальше шли рассуждения о том, что кооперативное и религиозное движения могут идти рука об руку.

Есенин с валенками был непочтителен.

В данный момент он должен был прийти в дешевых городских ботинках, и потом Гиппиус дала бы ему на ботинки подороже.

Жизнь Есенина пошла иначе, он писал свои стихи, писал стихи хорошие.

Он понадобился есенинцам, разного рода кусиковцам, которые в нем видали возможность полуправильной оппозиции. Крестьянская, видите ли, стихия бунтует.

Познакомили Есенина с Дункан, с женщиной тоже очень талантливой, прожившей большую жизнь, не очень счастливой и коллекционирующей людей.

Есенин поехал за границу. Он был шумен, как рекрут, которого наняли на подмену. Я помню потом разговор про Америку, про Чикаго с красным лифтом и, кажется, черным ковром в гостинице «Нью-Йорк», лифт лимонного дерева, ковер в коридоре палевый.

И все.

А слово «железный Миргород», с автомобиля найденное слово, когда ветер обдул, — правильное слово.

Потом видал Есенина в Москве. Он смотрел как сквозь намащенное стекло.

И тогда в Берлине он был уже напудрен, он шумел и удивлял Дункан легкостью русских на руку.

Маяковского он не любил и рвал его книги, если находил в своем доме, и между тем это был прекрасный поэт, дошедший до читателя. Это был поэт, любящий свой язык. У него были корзины со словами на карточках. Он раскладывал их.

Он был действительно подмастерье народа-речетворца.

Среди легко теряющих родину людей в Берлине был русским Белый Андрей с седыми волосами.

Загорелый, ходил он по Берлину, заложивши руки за спину.

Он жил летом в маленьком немецком курорте Сви-немюнде.

Сам гладил белые штаны, потерял связь с антропософскими тетками. Их речь была невкусна, с ними было не о чем говорить после Советской страны. Белый сидел дома перед спиртовкой, на которой грелся чайник, ездил к Горькому.

Он танцевал в нарочито плохо освещенных берлинских кабаках, тосковал, пил вино.

Крепкий, с глазами, которые казались светлее лица, был он молод, хотя волосы уже совсем седые.

Весь ветер русской поэзии был в Советской стране, и Маяковский был сам как парус.

Есенин и Белый тосковали по-разному в Берлине.

Весь Берлин в девять часов закрывает дверь.

В общем, люди сидят дома.

Не знаю, кто это оказывается в кабаках: берлинцы вечером дома. Тогда они были очень вытоптаны французами, из них сосали по два вагона угля в минуту, их двигатели и дизели положили под паровые молоты, у них увели молочных коров.

Они мужественно старались не умирать. Американцы, французы приехали в Берлин жить на дешевые деньги.

Немцы сидели дома, воспитывали военных собак, вечером выходили их прогуливать.

На окраинах стояли закопченные фабрики, там не было зелени.

В то время в Берлине были еще извозчики. Они уже исчезали, как исчезают сливы зимой. По улицам ездили такси с электромоторами, тоже уже старомодные. Вокзалы Берлина огромны и устарели. Поездаходят часто, на вокзалах люди не скапливаются.

В Берлине лежит треугольное сердце грандиозного железнодорожного парка. Отсюда бегут пути по всему миру. Уезжал. Поезд неся, раскачиваясь, как пьяный.

Гудели пути, положенные на чугунные шпалы.

Поезд распарывал пейзаж, как коленкор.

К берегу земля ровнеет, каналы расчерняют землю полосами, на берегу канав деревья пользуются сравнительной сухостью. Берег канавы утолщен выброшенной землей.

Нордерней, как видно из его имени, остров в Северном море.

Он — след многих волн, несущих песок. Он — след ветров, песущих песок с берега. Он — один из той группы островов, которые тянутся прерывистой линией вдоль берега.

Итак, это — дюна.

Здесь ничего не сеют.

Передняя, лобовая сторона Нордернея одета по откосу камнем, перед откосом — песок, уходящий в отдаленное, сердитое, обжигающее Северное море.

В тесном ряду стоят отели. В них музыка.

Отели совершенно городские, за ними узенькая улочка, чистенькая мостовая, несколько лоскутов цветов и магазины, в которых продают только пенужное.

Ювелиры, тоже особенные, продают жемчуг барокко и цветные камни. Впрочем, я в этом не специалист.

Итак, гостиницы поставлены почти что на волне.

Чутьочку песку под фундаментом.

На дюне растет несколько бледно-зеленых ив. Их листья и ветки протягиваются в ветре.

За спиной острова неширокий кусок моря и низкий берег материка.

Из гостиницы видно, как идут с Атлантического океана высокие, тихие, не гремящие волны.

Дует ветер и обжигает людей бронзой — это высоко ценимый океанский загар. В Берлине его подделывают и продают в бутылках для людей, которые принуждены загорать на озерах пригорода.

В море ходят рыбацкие лодки. Там, у горизонта, проходят пароходы, идут туда, к Гамбургу, уронить якорь, выпустить длинную цепь в речную воду огромного порта.

А здесь соленое море без пристанища.

Уплывать, купаясь в этом море, не надо: оно уносит.

Встретились здесь с Маяковским.

Он молодой, как будто шестнадцатилетний, веселый, весь в ветре.

Я тогда носил светлый коверкотовый костюм, потому что был влюблен. Маяковский относился сочувственно-иронически к этой болезни.

Мы не умели танцевать.

Они танцевали в отеле с другими.

За нами были отели, которые здесь — как везде.

Только подают разрубленных больших крабов.

А мы ловили крабов, но не имеющих торгово-промышленного значения простых граждан моря, в волнах.

Мы ловили в море крабов, убегая за волной по песку.

Крабы бежали боком.

Мы играли с волнами, убегая далеко и ставя в воду камни.

Океанская волна приходила, взбегала на берег. Это тройная волна прилива. Проходит одна мимо берегов Скандинавии. Мимо Шотландии — другая. И через Ламанш — третья.

Они сливаются в один прилив.

Потом в отлив уходят вспять разными дорогами.

Был ветер, брызги моря на платье высохали быстро, оставляя серые соленые края. Мы пробегали за волной по мосткам для лодок и возвращались с другой волной.

Большое, не согретое даже солнцем море качалось между Европой и Америкой.

Океанское солнце грело.

Серый,— нет, не серый, кремовый коверкотовый костюм, костюм влюбленного человека, притворяющегося непорочным ангелом, костюм легко повреждаемый, придавал всему этому характер азартной игры.

Маяковский играл с морем, как мальчик.

Потом мы уезжали, опаздывали на поезд, и Володя бежал за паровозом, и я с ним.

Мы задерживали поезд, хватая его чуть не за ноздри. Удержали.

Они успели на поезд.

На этом событии я разбил часы.

Многое было тогда — и неудача любви, и тоска, и молодость.

Память выбрала море и ветер.

У большого чужого, ветром режущего губы моря кончалась наша молодость.

«Про это»

То, что я пишу, не мемуары и не исследование.

Системы здесь нет, писатель не будет исчерпан, и биография не будет мною написана.

Лубянский проезд.

Водопьяный.

Вид

вот.

Вот

фон.

Москва тогда была совсем другая, и гремела она булыжными мостовыми.

Маяковский, большой, тяжелый, ездил в узких московских пролетках.

Его извозчики знали.

Раз он спорил с издателем в пролетке, знаменитый ли он писатель. Извозчик повернулся и сказал издателю:

— Кто же Владимира Владимировича не знает?

Сказал он это, кажется, даже и не спрошенный, но знали Маяковского больше человеком, поступком.

Москва тогда была вся серая и черная. Летом никто не переодевался в белое.

Извозчики были в шапках, расширяющихся кверху, и в широких кафтанах, подпоясанных зелеными кушаками.

Улицы давились церквами и домами, внезапно выбегающими за линию тротуара.

Дома имели такой вид, как будто они гуляют, и вдруг на гулянии остановлены жезлом милиционера в красной шапке и черной шинели.

Земной шар тогда был сравнительно мирен, вооружался и был в общем хуже всего снабжен предвиденьем будущего.

В Водопьяном переулке две комнаты с низкими потолками.

В передней висит сорвавшийся карниз, висит он на одном гвозде два года. Темно.

Длинный коридор. Вход к Брикам сразу направо.

Комната небольшая, три окна, но окна маленькие, старые московские. Прямо у входа налево рояль, на рояле телефон.

На улице нэз, в Охотном ряду, против Параскевы Пятницы, которая выбежала прямо на середину улицы, в низком Охотном ряду торгуют разными разностями.

Госторговля борется с частными торговцами.

За комнатой Лили Осина комната: диван кабинетный, обитый пестрым бархатом, разломанный стол с одной львиной мордой, книги.

Из окна виден угол Почтамта и часы.

Кажется, из окна через дом виден Вхутемас — школа живописи, ваяния и зодчества, место, где познакомился Маяковский с Бурлюком.

Там во дворе высокий красный дом, и наверху лестницы, которая вся заросла кошками, живут Асеев с Оксаной.

Оксана — одна из сестер Синяковых.

Какой-нибудь человек уже мог сделать глазки новому миру, глазки у него были синие, но дома у него сохранялось старое.

Вот и был вопрос о жизни и о жилой площади.

Был вопрос о любви и семье, которая есть и будет, но будет иной.

Шел разговор по телефону о любви.

А в «Лефе» были вот какие дела.

Шел разговор о конце искусства.

Маркс любил Грецию, любил старое искусство, а Дюринг говорил, что придется все создать вновь, что не может быть терпим «мифологический и прочий религиозный аппарат» прежних поэтов.

Дюринг протестовал против мистицизма, к которому, по его мнению, был сильно склонен Гёте.

Дюринг предполагал, что должны быть созданы новые произведения, которые будут отвечать «более высоким запросам примиренной разумом фантазии».

У нас пролеткультовцы хотели создать немедленно новую поэзию и ограничивались банальностью шестистопного александрийского стиха.

Но и в «Искусстве коммуны» была выражена идея, что никакого искусства, в сущности говоря, нет и нет «творцов».

Само понятие о творчестве ставилось в кавычки.

Тут была попытка использовать Опояз и его метод анализа произведения объявить развенчиванием произведения.

Мы тогда отвечали весело, что мы произведения не развенчиваем, а развинчиваем.

Картина футуристов пришла к контррельефу. Потом решили делать вещи. Сперва спиральные памятники из железа, а потом печи дровяные, очень экономные, пальто с несколькими подкладками, складные кровати.

Один большой художник в башне Новодевичьего монастыря пытался сделать летающий аппарат на одном вдохновении: он должен был летать силой человека, без мотора, и полет должен был быть доступным даже для людей с большим сердцем.

Построены были крылья, очень легкие, но они не летали.

Отрицался станковизм вообще, и во втором номере «Лефа» было напечатано воззвание.

На всех языках.

Пусть читают.

«Так называемые режиссеры!

Скоро ли бросите вы и крысы возиться с бутафорщиной сцены!

Возьмите организацию действительной жизни!

Станьте планировщиками шествия революции!

Так называемые поэты!

Бросите ли вы альбомные рулады?

Поймете ли ходульность воспевания только по газетам знаемых бурь?

Дайте новую «Марсельезу», доведите «Интернационал» до грома марша уже победившей революции!

Так называемые художники!

Бросьте ставить разноцветные заплатки на проеденном мышами времени!

Бросьте украшать и без того не тяжелую жизнь буржуа — нэпии!

Разгимнастируйте силу художников до охвата городов, до участия во всех стройках мира!

Дайте земле новые цвета, новые очертания!

Мы знаем — эти задачи не под силу и не в желании обособившимся «жрецам искусства», берегущим эстетические границы своих мастерских».

Тут оговорок нет. Поэты, в сущности говоря, все «так называемые».

«Леф» всегда печатал поэзию и жил поэзией, но он в этом несколько оправдывался.

«Мы не жрецы-творцы, а мастера — исполнители социального заказа.

Печатаемая в «Лефе» практика не «абсолютные художественные откровения», а всего лишь образцы текущей нашей работы.

А с е е в. Опыт словесного лета в будущее.

Каменский. Игра словом во всей его звуковости.

Крученых. Опыт использования жаргонной фонетики для оформления антирелигиозной и политической тем.

Пастернак. Применение динамического синтаксиса к революционному заданию.

Хлебников. Достижение максимальной выразительности разговорным языком, чистым от всякой бывшей поэтичности.

Маяковский. Опыт полифонического ритма в поэме широкого социально-бытового охвата.

Брик. Опыт лаконической прозы на сегодняшнюю тему.

В. В. Маяковский
О. М. Брик».

(«Левф», № 1)

Этим движением были охвачены художники Родченко, Лавинский, Степанова, Попова.

Люди эти талантливы. Но у них иная смысловая нагрузка в искусстве, и «Левф» им был менее вреден, чем поэтам.

Попова создала в театре конструкцию, которая долго боролась со старой декорацией-коробкой и сейчас уже принята зрителем, стала частью пьесы. Вы видите ее даже в такой вещи, как «Анна Каренина» в МХАТе.

Лавинский предлагал строить дома на ножках.

Предложение странное, но так потом строил дома Корбюзье, у нас даже стоит такой дом на Мясницкой (Кирова), и только потом пространство между стойками забрано, а нужно бы оставить «по-старому»: на улицах автомобилям тесно.

Родченко увлекался фотографией в неожиданных ракурсах, писал белым по белому, черным по черному. Получался паркет.

Создавалась архитектура без украшений.

Часто, уничтожая украшение, мы уничтожали конструкцию.

Когда мы давали в театрах голые стены, звук плыл,

орнамент России как бы прикреплял звучание к архитектурным формам, укреплял звук. Он-то и был конструктивным.

Оказывалось, что сделать гладкую поверхность труднее и дороже, чем поверхность украшенную.

Это не означает, конечно, что правильны все те дома, которые строят в Москве, они часто, будучи восьмизэтажными, при помощи рустовки двух нижних этажей, колонн и завершения, притворяются трехэтажными.

Но архитекторам было легче. Они строили. Художники перестали рисовать на целые годы.

Режиссерам Ган предлагал оформлять народные праздники. Это были очень наивные разговоры о том, что толпы будут идти и по дороге разбирать искусственные сооружения, — это и будет означать революцию, но, конечно, только породило бы давку.

Но вот представьте себе поэта. Он стоит во главе журнала, а журнал против поэзии.

Маяковский был безместен.

И с любовью, и со стихами о любви.

Он любил Асеева, любил Пастернака, любил стихи Блока и движение советской поэзии вперед.

Рядом жило то, что, в сущности говоря, являлось искусством пародийным, ироничным, живущим на распаде старых форм.

В широких штанах, очень молодой, веселый, тонкоголосый, пришел в «Леф» Сергей Эйзенштейн с мыслями об эксцентризме.

Эксцентризм — это остранение, борьба с незамечаемым исчезновением тихой суетни жизни.

Но эксцентризм может заслонить жизнь.

Эксцентризм у нас пришел литературно, он пришел в кино ковбойской цитатой из американского фильма, ковбой скакал по улицам Москвы в ленте Кулешова.

Эта лента — «Приключение мистера Веста» — сохранилась в отрывках. В ней интересна Москва, а ковбой ужасно старенький.

Старое искусство становилось предлогом для представления.

Оно, еще не воспринятое, еще живое, распалось.

Но для зрителя эксцентриада была только эксцентриадой, потому что ему и не надо было разрушать то, что он еще не знает.

Вот как рассказывал молодой Сергей Михайлович Эйзенштейн о постановке «На всякого мудреца довольно простоты».

В основе лежит монтаж аттракционов.

Аттракцион — это не трюк:

«Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, т. е. всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности — единственно обуславливающей возможностью восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода. (Путь познания — «через живую игру страстей» — специфический для театра.)» («Леф», 1923, № 3).

Спектакль выглядел так (целиком приводить не буду, но вот перечень части эпилога):

«1) Экспозитивный монолог героя. 2) Кусок детективной фільмы (пояснение п. 1 — похищение дневника). 3) Музыкально-эксцентрическое антрэ (невеста и три отвергнутых жениха (по пьесе одно лицо) в роли шаферов — сцена грусти в виде куплета «Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Пускай могила» — в замысле ксилофон у невесты и игра на шести лентах бубенцов — пуговиц офицеров). 4, 5, 6) Три параллели двухфазных клоунских антрэ (мотив платежа за организацию свадьбы). 7) Антрэ этуали (тетка) и 3-х офицеров (мотив задержки отвергнутых женихов), каламбурный (через упоминание лошади) к номеру тройного вольтажа на оседланной лошади (за невозможностью ввести ее в зал — традиционно — «лошадь втроем»). 8) Хорошие агиткуплеты («У попа была собака», — под них каучук попа в виде собаки — мотив начала венчания).

9) Разрыв действия (голос газетчика для ухода героя).

10) Явления злодея в маске — кусок комической кинофильмы (резюме 5 актов пьесы, в превращениях, — мотив опубликования дневника)» («Леф», 1923, № 3).

Спектакль был очень веселый.

Но это, конечно, комические цитаты, это искусство без синтаксиса, без выражения.

Нельзя даже сказать, что здесь установка на форму, потому что аттракционы не возвращаются, они не помогают друг другу.

«Леф» — чрезвычайно разнородное явление. В нем был и Эйзенштейн, и Асеев, и Маяковский, и опоязовцы с работами о языке Ленина.

Эйзенштейн сам разнороден. После «Мудреца» он сделал «Стачку», где еще много аттракционных цитат, после «Стачки» сделал «Броненосец «Потемкин» — вещь слитную, выраженную одним дыханием, в котором искусство берет явления действительности, а не подставляет под них приблизительно похожие или пародийно похожие аттракционы.

«Леф» в своей теории был ошибочен и говорил условным, конспирирующим языком, рассказывал про искусство, как бы извиняясь за него, как бы оправдываясь.

Но мне кажется, без «Лефа» Маяковского не было бы таких явлений, как Эйзенштейн.

Поэзия «Лефа» вела искусство.

Старый роман и старое стихотворение должны быть изменены, потому что форма — это закон построения предмета, и любовное стихотворение изменилось. Но Маяковский был самым большим в поэмах и в тех стихах, где он говорил о самом главном.

Нельзя мурлыкать вальс с креста.

Нельзя забыть человека, который остался на мосту, там, над Невою, неживым и неубитым.

Он плывет на подушке медведем.

Маяковский выровнялся, оевропеился, плечи его расширились, он укрепился.

Но романсы не прошли, и мальчик шел в поэме «Про это» в венчике луны.

Он хотел жить в будущем, соединенный с женщиной общей любовью к простым зверям.

Маяковский говорил, что лошади, не обладая даром слова, никогда не объясняются, не выясняют отношений и поэтому среди них не распространены самоубийства.

И вот она, красивая, такая для него несомненная, пойдет по саду. Они встретятся, заговорят о зверях.

Эти стихи мы читаем в день его памяти.

Будущее — ХХХ век, до которого не дотянешься, не увидишь его, как бы ни была длинна шея, — будущее несомненное.

Будущее, которое примет наш сегодняшний день.

Без александрийского стиха будущее, будущее с истинной поэзией.

Он чувствовал его в своем владении.

Воскреси —

свое дожить хочу!
Чтоб не было любви—служанки
замужеств,

похоти,

хлебов.

Постели прокляв,

встав с лежанки,

чтоб всей вселенной шла любовь.

Любовь поставлена далекой целью, и к цели этой лежит дорога, общая с дорогой великой.

Было трудное время.

Через несколько лет приехала Мэри Пикфорд. Она приехала с Дугласом, у которого щеки были такие, что за ними не было видно ушей.

Она ехала мимо бедных, полосатых полей. С ней вместе ехал оператор, снимая ее, уже немолодую, и толстого ее, славного и уже уходящего из славы мужа.

Поезд бежал, бежали желтые станции. На вокзальных площадках люди кричали.

Махали кепками.

Девушки в кофточках, сшитых из полосатых шелковых шарфов, приветствовали Мэри. На вокзале собралось тысяч пятнадцать. Люди висели на столбах пер-

рона. Немолодые люди с высоко подтянутыми брюками, люди в пиджаках, застегнутых на одну пуговицу, и в серых, из бумажного коверкота рубашках приветствовали знаменитую американку.

Толпа бежала за автомобилем. В автомобиле Мэри с открытыми пыльно-золотистыми волосами.

Ночью пошли на Красную площадь. Вверх подымались купола церкви, похожей на тесно сдвинутые кегли.

Пропустили в Кремль. Дуглас залез в большую пушку, как когда-то залез Макс Линдер, но в пушке было несмешно.

Город был очень серьезный, и актеры не решались на развязность.

Во Дворце труда Дзержинский спорил с троцкистами о контрольных цифрах.

И Маяковский воспевал потом его жизнь, сожженную за революцию.

В газетах говорили о том — быть ли отрубам или хуторам, быть ли автомобилю или автотелеге. В театре шла «Зойкина квартира».

В кино шла «Шестая часть света» Дзиги Вертова.

В картине мыли баранов в море, охотники чародействовали, приседая перед выстрелом в соболя. Большая, разнокультурная, пестрополосая страна проходила через экран.

Маяковский любил хронику, хвалил Дзигу Вертова.

Он любил поэзию, свой парус, поставленный в ветер времени, и цель свою, счастливое человечество.

Он любил Пушкина и очень обижался на картину Гардина «Поэт и царь».

Там поэт писал стихи так: пойдет, присядет к столу и сразу напишет: я, мол, памятник себе поставил нерукотворный.

А памятники совсем не так ставятся.

Маяковский обиделся за Пушкина, как за своего товарища. На Страстной площади около большого плаката стояли два чучела, изображающих Пушкина и Николая.

А Маяковский проходил через этот город, который еще не весь был городом будущего, приходил на Стра-

стную, которая еще не была площадью Пушкина, думал о Пушкине, писал стихи о любви, о ревности, о Дантесе, о том, как трудно работать поэту, даже имеющему небольшую семью.

И дальше шел по Тверской, которая теперь улица Горького, шел к площади, которая сейчас его имени.

Он шел в театр.

Он собирался ставить пьесу.

Но сперва поговорим о кино.

Кино Маяковский любил хроникальное, но организовано-хроникальное, и сюжетное.

С сюжетом ему было трудно, он лирический поэт, и у него лирический сюжет, он сам герой своих вещей.

Его тема — поэт, идущий через горы времени.

В кино он любил самую специфику кино.

Он не собирался играть с киноаппаратом. Но театр, как и слово, дает художнику какие-то ограничения, и, переходя в новое искусство, надо стараться освободиться от ограничений, а не тащить их с собой.

Лев Толстой любил в кино превращения и не хотел ставить в кино «Анну Каренину».

Кино нравилось Маяковскому и тем, что киноработу не надо было переводить. Он любил американскую ленту.

«Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности (поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.)» (В. Маяковский, т. XII, статья «Караул»).

Маяковский мечтал о радио для поэтов, для того чтобы передать метод своего чтения, новый, звучащий стих.

Я встретил одного старого редакционного работника, который не печатал Маяковского и был в числе людей, выдававших поэту удостоверение, что его вообще не будут печатать.

Понял он поэта тогда, когда ему прочел стихи сын, а сыну двадцать один год, он краснофлотец.

Вот как приходится дожидаться.

В кино Маяковский хотел ввести поэтические образы.

Ему нужны были и хроника и владение предметом, сопоставление предметов, а не только показ их. Люди в кино не должны быть непременно и всегда связаны с полом и с временами года.

Маяковский в своих мечтаниях в «Про это», когда поэт попадает то в зиму, то на Неву, то на купол колокольни Ивана Великого, может быть, вспоминал Бестера Китона «Одержимый».

Сам он двигал кино в иной поэтический ряд. Пойди уговори людей. Уж в кино-то надо людей уговорить на съемку. Лента сама не снимается. И вот Маяковский написал сценарий «Как поживаете?». Напомню один кусок. Маяковский на улице подходит к девушке. Девушка отвечает ему:

«Да я же с вами говорить не буду».

Девушка отстраняется, оборачивает несколько раз голову, отрицательно покачивает головой.

«Да я с вами идти не буду, только два шага».

Делает шаг рядом.

Затем берет под руку, и идут рядом.

Маяковский срывает с мостовой неизвестным путем выросший цветок.

Маяковский перед воротами своего дома.

«Да вы ко мне не зайдете, только на одну минуту».

Вокруг зима — и только перед самым домом цветущий садик, деревья с птицами; фасад дома целиком устлан розами. Сидящий на лавочке в рубахе дворник обтирает катящийся пот.

«На крыльях любви».

Вот с этим он пришел в кино.

В Гнездиновском переулке стоял двухэтажный дом. Там был директором Совкино Шведчиков.

Сценарным отделом заведовал рыжеволосый Бляхин, человек кое-что в кинематографии и тогда понимавший.

Сценарий был такой, как будто в комнату вошел свежий воздух.

Тогда приходилось читать тысячи однообразных сценариев без воздуха.

Потом сценарий прочитали в правлении.

Что же вышло? На этом заседании или на следующем вместо Маяковского помилован был Варавва — приняли сценарий Смолина под названием «Иван Козырь и Татьяна Русских» или же «Рейс мистера Ллойда». Потом спасали сценарий Смолина большими декорациями и не спасли.

Лента потонула вместе со всем фанерным парходом, с Иваном и Татьяной.

Маяковского же поэтический кинообраз остался неосуществленным. И сейчас не берутся делать, хотя бы в экспериментальном плане.

Сценарий «Позабудь про камин» обратился в пьесу «Клоп». Пьеса «Клоп» пошла в театр, но в театрах у нас главное не слово. У нас играли мимо пьесы, создавая второй план.

То, что делал Эйзенштейн в «Мудреце», — только сбодрение обычного. Слово не осуществлялось, словесную вещь сделать не могли. И в театре Маяковский не встретил своего режиссера, который бы ему помог остаться собой у рампы.

РАЗДЕЛ V

В нем две главы. В этих главах поэт уже сед. Он овладел мастерством, создал много книг. Эти главы замыкают собою книгу.

Поэт путешествует

Когда-то давно молодой Маяковский написал стихи «Люблю». Это большое стихотворение с проверкой жизненного пути. Оно кончалось словами:

Подъемля торжественно стих строкоперстый,
клянусь —
люблю
неизменно и верно!

Эти строки потом были срифмованы с другими.

Мысль возвращается измененная, и образ напоминает образ, как рифма возвращает зарифмованное слово.

Поэму «Во весь голос» Маяковский в 1930 году кончил словами:

Я подыму,
как большевистский партбилет,
все сто томов
моих
партийных книжек.

Образ присяги соединяет любовь и партию.
У Маяковского есть другой постоянный образ.
Лодка дней.

Была у Маяковского песня:

У коровы есть гнездо,
У верблюда — дети.
У меня же никого,
Никого на свете.

Верблюд жил на камине.

Маяковский хотел войти в коммунизм со всей своей жизнью, со своей любовью, друзьями.

Он всех людей проверял, и вел к одной цели, и радовался, что Крученых написал стихи о Руре и опозовцы написали работу о языке Ленина.

Он людей Лениным чистил. С именем Ленина связан у него город и сам язык русский. Он говорил:

Да будь я
и негром преклонных годов,
и то
без унынья и лени
я русский бы выучил
только за то,
что им разговаривал Ленин.

СССР — страна многонациональная. Русский язык — язык Ленина. И Маяковский обладал народной гордостью великоросса.

Писал о русском языке стихи, обижался, когда его, Маяковского, нарочно не понимали люди в Тифлисе и в Киеве.

Стихи эти тщательно он переделывал так, чтобы было убедительно.

«Во втором номере Лефа помещено мое стихотворение «Нашему юношеству». Мысль (поскольку надо говорить об этом в стихах) ясна: уча свой язык, не к чему ненавидеть и русский, в особенности если встает вопрос — какой еще язык знать, чтобы юношам, растущим в советской культуре, применять в будущем свои революционные знания и силы за пределами своей страны.

...Я напечатал стих в Лефе и, пользуясь своей лекционной поездкой в Харьков и Киев, проверил строки на украинской аудитории.

Я говорил с украинскими работниками и писателями.

Я читал стих в Киевском университете и Харьковской держдраме.

...С удовольствием и с благодарностью для полной ясности и действенности вношу всю сделанную корректуру».

Он ездил по Советскому Союзу. Трудно ездить. Поезда, а иногда и сани, номера гостиниц с водопроводными трубами и вынужденным одиночеством.

Он ездил так много, что говорил:

«Я теперь знаю, сколько верст надо бриться и сколько верст в супе».

Раз приехал в Ростов, а там спутались трубы канализации и водопровода. Пить можно только нарзан.

Чай и то из нарзана. А когда нарзан кипит — непонятно: пузырьки идут сразу.

В Ростове ему сказали, что в местной РАПП была поэтесса, ее снимали под крестьянку, надевали ей на голову платочек. Сказали: «Это вам идет».

Напечатали: «Поэтесса-колхозница».

А потом перестали печатать.

Девушка достала револьвер и выстрелила себе в грудь.

Маяковский в Ростове прочел ее стихи, стихи были неплохие. Поехал в больницу. Говорит:

— Так не надо. Ведь есть же у вас товарищи? Они все вам устроят. Я вот вам устрою.

Устроил и лечение и отдых. Спрашивал ее:

— Вам трудно?

Она отвечала:

— Вы знаете, огнестрельная рана — это не больно. Впечатление такое, как будто тебя кто-то внезапно окликнул. Боль приходит потом.

— Вы это нехорошо говорите, — сказал Маяковский.

Из города в город ездил Маяковский, спорил с людьми, учил людей, читал про себя.

Когда-то Золя говорил, что он по утрам глотает жабу. Маяковскому жаб пришлось проглотить за свою жизнь очень много.

Это было время поездок, странствований поэта.

Маяковский говорил, что в 1927 году главной его работой было «развоз идей Лефа и стихов по городам Союза».

Он получил за это время семь тысяч записок. Записки повторяли друг друга с последовательностью смен времен года или с последовательностью, в которой смешаны разные виды трав на лугу.

Маяковский отвечал на записки.

Однажды ему сказал человек:

— Я слушаю вас в третьем городе, и вы говорите одни и те же остроты в ответ.

— А зачем вы за мной ездите?

На самом деле повторялись записки и потому повторялись ответы.

И сердиться на записки было нельзя и незачем.

Отвечать надо.

Конечно, критики были в меньшинстве. Аудитория Маяковского любила.

Он ездил за границу, снова хотел увидеть Париж и поехать вокруг света.

Он переплыл через океан, увидел, что индейцы действительно существуют.

Он писал о мире новой прозой и был уже накануне создания романа, но ему мешала теория факта.

Большой, много умеющий, далеко видящий человек, воспитанный революцией, уже давно ею призванный, еще не признанный, смотрел на мир глазами будущего.

Выплывали из моря прекрасные острова, ночью приветствуя пароход благоуханием.

Утром рядом с пароходом оказывалось блистание города.

Потом пароход уходил.

Мир оказывался круглым.

Маяковский ехал в экзотические страны, а там была Латвия.

На мужчинах желтые ботинки, соломенные шляпы. Средние мужчины, средние женщины ездят среди чудес ботаники в однотипных автомобилях.

Мир нуждался в переделке.

Море украшено радугой.

Радуга отражена в море. В цветной круг вливает пароход, радуга стоит от горизонта до горизонта, и это не так уж много.

В Америке также не понимают, что такое язык и для чего он, как не понимали это в Киеве.

Много больше не понимают, чем у нас.

Однажды в русско-европейской аудитории поэта приветствовали на «идиш» без перевода.

Он встал и очень серьезно ответил речью по-грузински.

Тоже без перевода.

Чужие люди. В Америке, стране прекрасной техники, передовые писатели организовали общество «зеленых рыбаков».

Сидят с удочками на краю жизни.

Когда говоришь с ними, то говоришь как будто через стекло. Они в движение губ твоих вкладывают свои, чужие поэту, слова.

Люди — лодки, очень сильно обросшие ракушками.

Мир прекрасен.

Владимир Владимирович раз обиделся на меня, когда я, расспрашивая его про Мексику, не удивился на рассказ о каких-то хохлатых или, наоборот, гололобых птицах.

Изумителен Париж. Изумительно его искусство. И самый цвет его вечера, цвет не понятого еще художниками анилина.

С Сезанном, с Верленом разговаривал поэт, побеждая невозможность тем, что такой разговор очень нужен. Они разговаривали огорченно.

Поговорим

о пустяках путевых,
о нашинском ремеслишке.
Теперь плохие стихи —

труха.

Хороший —

себе дороже.

С хорошим
и я б
сложил свой потроха
под забором
тоже.

Это не свидетельство. Стихи хорошие, и ремес-
лишко — это поэзия и живопись.

Он страстно любил мир, не только Москву. Мир весь
должен был принадлежать его идее.

Он хотел обладать этим городом так, как колонна
влюбленно владеет площадью.

И вся эта тема мира возвращается в тему — любовь.

Пролетарии приходят
к коммунизму
низом —
низом шахт,
серпов
и вил, —
я ж
с небес поэзии
бросаюсь в коммунизм,
потому что
нет мне
без него любви.

Поэт разговаривает с потомками

Переехали на Гендриков переулок.

Он за Таганской площадью, совсем коротенький,
с низенькими домами. Дома такие низкие, что небо, не
как в городе, доходило до земли.

Дом двухэтажный, деревянный. Квартира занимает
правую половину второго этажа.

Дом ветхий. Его не сразу разрешили ремонтировать.

В квартире четыре комнаты, маленькие.

Три каюты и одна кают-компания — столовая.

В столовой два окна, завешенных соломенными
шторами.

Сейчас это музей, только музей, ставший теплым,
в него хороший вход. А раньше была лестница, которая
кончалась узкими сенями.

По обеим сторонам простые шкафы для провизии. На стороне Маяковского шкафы не заперты — в них книги.

Передняя узкая.

Поворачивается коридорчиком; налево — ванная, которая казалась нам тогда очень комфортабельной.

Перед заседаниями «Лефа» я в ней брился.

Маяковский мне не говорил, что слон бреется сам.

За столовой комната Маяковского. Стол, на котором почти ничего нет, оттоманка, над ней полосатый, яркий шерстяной мексиканский платок и рядом шкаф для платья, сделанный по размеру оставшегося места.

Здесь же и редакция «Лефа» — нового.

«Новый Леф» тоньше просто «Лефа».

Пожалели на нас бумагу.

Зато «Новый Леф» выходит и зимой и летом.

Он не уезжает на дачу.

В «Новом Лефе» статей с продолжением мало.

Брик печатал и не допечатал книгу о ритмико-синтаксических фигурах.

Не допечатал, потом не собрал, не собравши не издал.

В «Новом Лефе» печатаются не статьи, а центры статей.

Заготовки.

Те мысли, которые должны вырасти у читателя.

«Новый Леф» отрывист. Он выжал все начала и все концы, все не самое нужное.

У него есть записная книжка с Маяковским, Асеевым, мною, Бриком, Перцовым.

Мы пишем в ней с таким расчетом, как будто наши противники после наших заметок сгорают.

Никакого учета, как они будут возражать.

Пускай сами беспокоятся.

Там были знаменитые заседания, — например, протокол о Полонском.

Разговор застольный.

Брик, который все формулирует. Опрометчиво живущий, идущий по стиховой дороге Асеев. Кирсанов, оглушенный своими стихами.

Все еще проповедуется газета.

— Искусство — это одна суета, — говорит Брик.

Я вспоминаю у Диккенса. Приехавший в долговую тюрьму проповедник на предложение выпить отвечает:

— Все спиртные напитки — суета сует.

— Какую же из суеты сует вы предпочитаете? — спокойно продолжает Самуэль Уэллер.

Проповедник предпочитает виски.

Если даже перейти на хронику, то как только начинаешь устанавливать размеры кадра, границы его, то возникает воля, выбор, соотнесение материалов, возникает то отношение к нему, на котором основано искусство.

В «Новом Лефе» были напечатаны «Хорошо!» и асеевский «Семен Проскаков» — стихотворные примечания к настоящей биографии партизана.

Большие стихи.

«Леф» существовал. С «Лефом» боролись, его хотели расколоть, для того чтобы добраться до Маяковского.

Первое нападение было на Асеева. Травили его статьями «Лит-халтура».

Потом еще были нападения на Асеева.

Потом Асеева начали хвалить, говорили, что он первый поэт страны, что он лучше Маяковского. Асеев на диспуте встал с Маяковским рядом и говорил о неразрывной дружбе поэтов.

Потянули Пастернака.

Пастернака Маяковский очень долго любил.

Пастернак оторвался.

— Одного утащили, — сказал Маяковский.

Я напечатал в «Лефе», еще не в «Новом Лефе», статью, в которой процитировал народные загадки. Взял их из печатных сборников. Журнал обвинили в порнографии.

Хотели вырезать статью. В отдельных изданиях я дважды перепечатывал эти загадки, и никто не обижался, и нравственность у людей не убывала, не страдала.

Писатель не помещается в своем только творчестве. Он его превосходит. Великие писатели часто оказы-

ваются великими редакторами. Пушкин мечтал всю жизнь о журнале и о газете.

Великими редакторами были Некрасов, Салтыков-Щедрин, Горький и Маяковский.

Маяковскому нужен был «Леф», потому что он, как и Пушкин, считал занятие искусством государственным делом. Ему надо было переделывать жизнь.

Он любил свой журнал, потому что он не был групповщиком.

Поэтому отношение Маяковского к футуризму и к «Лефу» — это явления разного порядка.

Маяковскому нужно было не искусство только, а и жизнь, искусство — для переделки жизни.

Маяковский относился к старому быту как к доту, который надо взять.

Он подтягивал артиллерию, проверял роды оружия.

Поэма «Во весь голос» в своих поэтических описаниях похожа на описание великого наступления.

Поэтому для Маяковского «Леф» прошел.

Это большое дело, очень трудное дело — относиться к прошлому не только воспоминаниями, не только любовью к своей юности.

Маяковский перешагнул через себя.

И в то же время «Леф» был литературным салоном.

Это последний литературный салон.

Со своими счетами и даже со своими «не своими» людьми.

Свой посторонний был Левидов.

«Лефу» не давали привлекать новых людей.

Например, в «Лефе» не пропускали стихи Сельвинского.

Старались, чтобы конструктивисты существовали одни.

Маяковский знал опасность «Лефа»: 23 декабря 1928 года на диспуте о политике партии в области художественной литературы Маяковский говорил:

«При прикреплении писателя к литературной группировке он становится работником не Советского Союза

поэту (6-й номер 1928 года) года через два после написания.

Это была его последняя заметка в «Новом Лефе».

Тяжело пройти над страной косым дождем или пролиться над морем.

Партия была очень занята, человечество никогда не имело еще занятий более серьезных.

Прошло время литературных опытов и даже литературных предсказаний.

Но в «Лефе» была литературная жизнь, было интересно, много знали, было умение понимать стихи.

Маяковский шел к РАПП для того, чтобы стать ближе к своей рабочей аудитории.

Он попал в мертвую бухту, окруженную со всех сторон запретами и цитатами.

Маяковский, как Пушкин перед свадьбой, искал счастья на обычных путях, знакомился с молодыми драматургами, смотрел, как живут они.

Часы уже показывали победу Маяковского, но боя часов еще не было.

Владимир Владимирович поехал за границу. Там была женщина, могла быть любовь.

Рассказывали мне, что они были так похожи друг на друга, так подходили друг к другу, что люди в кафе благодарно улыбались при виде их.

Приятно видеть сразу двух хорошо сделанных людей.

Но для того, чтобы любить, надо Маяковскому ревновать женщину к Копернику.

Старая любовь не прошла.

В январе 1930 года устроил Маяковский на улице Воровского, в Доме писателей, выставку «20 лет работы».

Он выставку устраивал сам, сам себя коллекционировал.

Академик Павлов говорил, что коллекционирование помогает заменить цель жизни.

Большие комнаты заняты были ростинскими плакатами, книгами и дождем брошюр Маяковского.

Я пришел на выставку, узнал, что поэты туда не приходят.

Прочел доклад о Маяковском, о новых строках, рождающихся в его газетных стихах.

Знакомых в зале был один тихий Лавут.

Потом пришел Владимир. Он, спокойный, тяжелый, стал, слегка расставив ноги в хороших ботинках, с железом на носках и с железом на каблуках,

Он стоял спокойный и спросил печально:

— Ну что, много сделал?

Он ждал поэтов. Они не приходили.

В это время была уже написана поэма «Во весь голос».

Она рассказывает, что сделал поэт, для чего он сделал.

В поэме сказано, как трудно быть поэтом будущего.

Он разговаривает со звездами, с Млечным Путем, с предметами, поэту хорошо знакомыми.

Маяковский устал.

У него был грипп.

Врачи дали болезни название — нервное истощение.

Совет — не работать шесть месяцев.

Брики — за границей. В квартире на Гендриковом ночью из живых существ — Булька, ласковая собака.

На Лубянском, в комнате-лодочке, — никого.

Верблюд на камине.

Жизнь построена не для себя.

Жизнью построены стихи, готовые к смерти и к бессмертной славе.

Была весна, плохая весна — апрель.

Я с сердцем ни разу, до мая не дожили,
а в прожитой жизни
лишь сотый апрель есть.

В журнале «Печать и Революция» напечатали портрет и приветствие от редакции. Сообщили об этом Маяковскому. 9-го пришли и извинились — Халатов велел вырвать портрет и приветствие.

Пустяки.

Но по стальным мостам нельзя пехоте проходить в ногу, суммируются удары, и ритм рушит мост.

Маяковский писал стихи. Небо хорошо знакомо, Он писал в последних черновиках:

Смотри, любимая, какая в мире тишь.
Ночь обложила небо звездной данью.

I. В часы в такие вот растешь и говоришь
II. В часы в такие вот встаешь и говоришь
векам, истории и мирозданию.

И рядом написано:

Море уходит вспать
Море уходит спать.

О море, на которое пролился дождь устало.

О море Нордернея.

Прошли Азорские острова, и та большая любовь кончалась.

Расходясь, уходили волны.

Ветра в парусе не было.

Борьба за будущую любовь кончилась без победы.

Я видел его в последний раз в Доме писателей на улице Воровского. Комната была освещена прожекторами, вделанными как-то в углы, в упор глазам.

Сидел, разговаривал с Львом Никулиным о Париже.

Прошел один человек, другой прошел. Были они с портфелями. Шли разговаривать о своих организационных делах. Прошел низкорослый человек с голым черепом, обтянутым бледной кожей.

Нес он рыжий, большой, блестящий портфель.

Человек очень торопился: Маяковского шел перевоспитывать.

Пошел Владимир, задержался на минутку.

Заговорил.

Начал хвалить бытовые коммуны, которым раньше не верил.

Убедили, значит.

Говорил устало о коробке, в которую все кладут деньги, берут столько, сколько им надо.

Больше я его живым не видел.

О последних днях я знаю по рассказам.

Но об этом напишут другие.

За четыре года до этого писал Маяковский о судьбе Есенина, говорил о том, как пропустили мы поэта, как разошлись с убеждением, что за Есениным «смотрят его друзья есенинцы».

Дома лежали стихи:

Уже второй.

В ночи Должно быть, ты легла.

Млечпуть

серебряной Окою.

Я не спешу,

и молниями телеграмм

мне незачем

тебя будить

и беспокоить.

Как говорят,

«инцидент исперчен».

Любовная лодка

разбилась о быт.

С тобой

мы в расчете.

И не к чему, перечень

взаимных болей,

бед

и обид.

Он убил себя выстрелом револьвера, как Иван Нов в картине «Не для денег родившийся».

В обойме револьвера была одна пуля.

Не было друга, достаточно внимательного, чтобы вынуть эту пулю, чтобы пойти за поэтом, чтобы звонить ему.

В квартире Бриков светло. Я здесь обыкновенно бывал вечером.

День, светло, очень много народу.

Люди сидят на диванах без спинок.

Это люди, которые прежде не встречались.

Асеев, Пастернак, Катаев, Олеша и люди из газет.

Не было рапсов. Они сидели дома и совещались, готовили резолюцию.

Маяковский лежал в светлой голубой рубашке, там, рядом, на цветной оттоманке, около мексиканского платка.

Брики за границей. Им послали телеграмму.

Врач, производивший вскрытие, говорит:

— Посмотрите, какой большой мозг, какие извилины! Насколько он интереснее мозга знаменитого профессора В. Ф.! Очевидно, форма мозга еще не решает.

Он лежал в Союзе писателей. Гроб мал, видны крепко подкованные ботинки.

На улице весна, и небо как Жуковский.

Он не собирался умирать. Дома стояло еще несколько пар крепких ботинок с железом.

Над гробом наклонной черной стеной экран. У гроба фары автомобилей.

Толпа рекой лилась оттуда, с Красной Пресни, мимо гроба вниз, к Арбату.

Город шел мимо поэта; шли с детьми, подымали детей, говорили: «Вот это Маяковский».

Толпа заполнила улицу Воровского.

Гроб вез Михаил Кольцов. Поехал быстро, оторвался от толпы. Люди, провожающие поэта, потерялись.

Владимир умер, написал письмо «Товарищу Правительству».

Умер, обставив свою смерть, как место катастрофы, сигнальными фонарями, объяснив, как гибнет любовная лодка, как гибнет человек не от несчастной любви, а от того, что он разлюбил.

Итак, окончен перечень болей, бед и обид.

Остался поэт, остались книги.

История принимает прожитую жизнь и необходимую нам любовь.

История принимает слова Маяковского:

Я знаю силу слов,
я знаю слов набат.
Они не те,
которым рукоплещут ложи.
От слов таких
срываются гроба
шагать
четверкою
своих дубовых ножек.

Бывает —
выбросят,
не напечатав,
не издав.
Но слово мчится,
подтянув подпруги,
звенит века,
и подползают поезда
лизать
поэзии
мозолистые руки.

Друзья
и
встречи

Друзья
и
встречи

ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

Две опасности есть у человека, который начинает писать воспоминания. Первая — писать, вставляя себя сегодняшнего. Тогда получается, что ты всегда все знал. Ты как будто в прошлом читал уже газеты теперешнего дня. В толпе видал главных. Знал ошибки времени и знал главную дорогу.

Когда человек так пишет, то он не видит ничего, потому что он не видит истории, усилий, которые человечество тратит на каждый свой день.

Вторая опасность — вспоминая, остаться только в прошлом.

Бегать по прошлому так, как бегают собака по проволоке, на которую надета ее собачья цепь.

Тогда человек вспоминает всегда одно и то же: вспоминает мелкое. Вытаптывая траву прошлого, он привязан к нему. Он лишен будущего.

Надо писать о прошлом, не вставляя себя сегодняшнего в прошлое, но видя прошлое из сегодняшнего дня.

Но прошлое — это молодость. Почти всегда вспоминают молодость, и вспоминают влюбленно.

Не хочу сейчас, вспоминая о друге своем, замечательном писателе Всеволоде Вячеславовиче Иванове, сразу обращаться к книгам, к справкам. Такой способ может привести к накладыванию ошибок на ошибки.

Мы свидетели прошлого, и мы должны давать современникам собственные свои показания, не подслушивая, что сказали другие. Мы должны признаваться и в своем неведении главного и в том, что мы любим свое прошлое.

Вероятно, был 1921 год.

Я недавно, нет, я только что вернулся с врангелевского фронта. Был я там недолго, видал Днепр, который тогда был границей между красными и белыми.

Эта река тогда была очень широка и очень пустынная, как при Гоголе.

Ходил в разведку, минировал мосты, разряжал авиационные бомбы, взорвался и был ранен множественным слепым ранением; вернулся в Петроград; Петербург уже прошел; Ленинград еще не был назван.

Большой город с пустой холодной рекой, с пустыми выбитыми мостовыми. Люди ушли на фронты, а были такие, которые убежали из этого города.

Кажется, была осень. Теплая осень. Над городом стояло еще горячее солнце.

Я пришел к Горькому, к Алексею Максимовичу.

Был он тогда высок, еще не сед, голубоглаз, строен; покашливал, но был крепок.

Был насторожен: он еще не верил, что то солнце, которое поднялось над пустым Петербургом, будет солнцем нового Ленинграда, и в то же время он верил.

Революции он очень радовался. В феврале говорил, что он физически счастлив, когда ходит по городу и не задевает за городовых: как будто сняты те тумбочки, которые всем мешали ездить.

Он себе представлял ступени революции более пологими, более легкими. Он думал, что буржуазия будет укрощена, но как-то использована, что старая интеллигенция сыграет большую роль, чем она сыграла.

И в то же время был очарован тем, что видел.

Он посещал мир в его минуты роковые, был на пиру истории, как бы беседовал с ней. Он ждал новых людей.

Кабинет Алексея Максимовича был неширок и довольно длинен, у стены стояла невысокая книжная полка с книгами, как будто случайная. Алексей Максимо-

вич сидел за столом в длинном китайском халате; главное в халате было то, что он был теплый — стеганный.

Алексей Максимович верил, что вот сейчас придет замечательный человек — самый главный, самый нужный, и он поможет ему занять его будущее место.

Он сидел у двери истории, считал, что не он войдет в эту дверь. Он не считал себя самым главным, хотя знал себе цену, но знал еще больше цену России и ее возможности.

Вот он войдет сейчас, человек будущего, и надо сделать так, чтобы он был счастлив, чтобы он прожил легче и, как бы сказать, побыстрее — не в смысле сроков, а в смысле быстроты познания.

Меня он тогда называл Виктором, он тогда любил меня за неожиданность поступков, быстроту работы, может быть, за смелость. Он очень любил Бабеля — тихо говорящего, медленного и тщательно работавшего, не торопящегося в момент землетрясения, умеющего в минуты самые напряженные видеть человека.

Он очень любил Михаила Михайловича Зощенко — темнолицего, темнорукого, видящего в жизни смешное, потому что для Зощенко люди как бы не стоили времени, в котором они живут.

Зощенко не смеялся над временем, он смеялся, огорчаясь над тем, что человек живет в великое время, а больше всего озабочен водопроводом, и канализацией, и копейками. Человек за мусором не видит леса. И это очень смешно.

Он учил мещанина смеяться над самим собой, отделяться этим смехом от мещанства.

Было просторно, тихо. И все было в планах. Горький все время создавал новые организации, которые должны были перевести все книги на свете, а для этого нужно было учить переводчиков и организовать писателей. Но тут возникали споры о новом гуманизме и споры о том, что такое литература, и люди начинали учиться друг у друга, создавали студии, и в большом доме, выходящем на три улицы — на Мойку, Невский и на Морскую, — появились молодые люди, которые называли себя «Серапионовыми братьями».

Раз я пришел к Горькому. Был на мне костюм, спи-тый из зеленого армейского сукна, и брезентовые туф-ли; был я молод и уже лысоват.

Насколько я помню, перед Алексеем Максимовичем лежала нетолстая книжка. В ней был напечатан рас-сказ, который назывался «Книга». Содержание рассказа было такое: несколько молодых рабочих случайно до-стали библию и стали ее читать, как книгу, обычную книгу с приключениями и характерами. Их интересо-вала судьба царя Давида, и войны, и похищение жен-щин. Они читали книгу долго. Один из них носил тол-стую книгу за ремнем, они бросали книгу на кровать, потом опять к ней возвращались.

Новое по-новому перечитывало старое, потому что новому все нужно.

Как назывался журнальчик, я не помню, думаю, что найду.

Под рассказом была подпись: Всеволод Иванов.

Горький показал мне рассказ и сказал очень серьезно:

— Я так не начинал.

Рассказ был замечательный.

Прошло больше сорока лет. Я сейчас помню, как в рассказе приходит полиция, думая накрыть нелегаль-ное собрание и печатание прокламаций. Пристав видит, что рабочие парни читают библию, и по полицейскому нюху понимает, что это не сектанты. Полицейский на-стороженно и почтительно показывает на библию и враждебно спрашивает парня:

— Откуда у тебя сие?

Всеволод жил тогда, как мне кажется, где-то неда-леко от Невского, почти рядом с Михайловским мане-жем, там, где сейчас спортивный зал.

Горький дал мне денег и попросил отнести Всеволоду.

Деньги тогда были непрочные, как цветы, вернес, они сжимались, как грибы на горячей сковороде: их надо было скорее передать, чтобы человек успел хотя бы поесть.

Алексей Максимович описал мне наружность Все-волода, сказал, что у него солдатские ботинки, горелые

обмотки, короткая шинель и сам он как опаленный, борода у него довольно длинная, но недавно выросшая, и сосульками, и брови — как будто он их поджег на костре.

Я взял деньги и пошел их передавать.

На Невском проспекте недалеко от Гостиного двора на другой стороне Невского вижу плотного и как будто обгорелого красноармейца. На темно-рыжих волосах надета какая-то рыжая шапка. Я остановил его и говорю:

— Вы Всеволод Иванов?

— Да, — отвечает красноармеец. — А что?

— Горький хорошо умеет описывать.

Я ему передал деньги тут же, на улице.

У Алексея Максимовича был тогда в Доме ученых человек по фамилии Роде. Этот Роде когда-то держал загородный сад, который так и назывался «Вилла Роде». Человек этот — очень быстрый, очень толстый — был великим доставалой и неутомимым мистификатором.

Мистифицировал он деловитостью.

Скажет ему Алексей Максимович, что для Дома ученых нужны веревки.

Тот переспросит, для какой упаковки, и сразу записывает техническое название веревок и их номера.

Это приводило Горького в восторг. Он вообще любил словарную точность.

Роде получил задание одеть Всеволода. Получил Всеволод крепкие ботинки — две пары, достал деньги и купил большую шкуру белого медведя — такие шкуры клали в дореволюционное время на полу в богатых домах. Были шкуры очень тяжелы, но пол выдерживал; их мало кто покупал после революции, потому что для воротников они не годились.

Но Всеволод скроил из медведя себе полушубок, достал скорняка, который скрепил эти тяжелые пласты меха.

Обычный человек такую шубу носить бы не мог, но Всеволод был крепыш.

Пришел Всеволод в Дом искусства к «Серапионам». Там были люди разные: был 15-летний Владимир Познер, родившийся во Франции в семье русских эмигран-

тов, он стал потом коммунистом, писателем-прозаиком, бедовал в Алжире, был подорван бомбой на своей парижской квартире (бомбу ему подбросили осовцы).

Тогда это был мальчик, очень талантливый в стихах.

Был Зоценко. Зоценко писал рассказы «Рыбья самка», «Рассказы Назара Ильича Синебрюхова» — это цикл приключений неудачника.

Был там Лев Лунц, который написал и подписал один то, что называлось манифестом «Серапионов». Манифест этот много ругали, он попал в большую историю литературы, но автору было тогда 16 лет. Сейчас Лунц давно умер. Это был очень талантливый человек. В то время он уже знал испанский язык, писал драмы, которые имели успех, писал пьесу «Обезьяны идут» — это была как бы пьеса о будущих фашистах, врагах всего живого, которые наступают на нас. В конце пьесы с обезьянами сражались все, и даже мертвые вставали, чтобы их прогнать.

Был у нас тогда Константин Федин — молодой, голубоглазый, уже умеющий строить рассказы. Более взрослый, чем остальные. Был Николай Никитин с хорошим рассказом «Кол» и черноглазый Михаил Слонимский; Слонимский уже до революции работал в газете, собирал материал по биографии Горького, собирал интересно, хорошо. Алексей Максимович хмуро, но довольно смеялся, что Миша ходит вокруг него и сверкает черными глазами, как галка, и уносит куски биографии.

Черные глаза Миши были действительно галочки. Хорошие глаза. Птицам приходится хорошо видеть.

Была еще Елизавета Полонская — поэтесса с хорошими, мужественными стихами; еще не пришел, но заслуживает упоминания — как бы для предварительного представления — Николай Тихонов. Он явился чуть позже, в длинной красноармейской шинели, с рассказами о лошадях и прекрасными солдатскими балладами, не киплингскими, а русскими, солдатскими.

Был Вениамин Каверин — романтик, он, вероятно, и нашел слово «серапионы». Тогда писал он условные, очень изобретательные рассказы. Было их много, каве-

ринских выдумок. Не напечатал он и половины из них; это была пена молодого вдохновения.

Горький интересовался «серапионами». Впоследствии «Серапионовых братьев» ругали и даже раз называли «скорпионовыми братьями».

Обижались больше всего на Зощенко.

Михаил Зощенко — сатирик, он, по моему мнению, учил людей презирать обывателя, чтобы покидать прошлое без сожаления.

Сатириком быть трудно. Люди обижаются на него, как на электрическую лампочку после новой проводки в дом, где горел керосин: оказывается, что потолок закопчен.

Пришел Всеволод Иванов так, как приходит солдат из гвардейской части в новую часть.

Сел около холодной печи, открыл тетрадку и прочел первую строку. Начиналось это так: «В Сибири нальмы не растут...»

Рассказы Всеволода Иванова производили впечатление, как будто в реку бросил солдат ручную гранату и рыбы всплыли на поверхность, удивленно блестя белыми брюхами. Даже те, которые не были оглушены, сильно бились от изумления.

Так появился писатель.

Был у него большой жизненный опыт. Знал он сибирские леса, потерянные в этих лесах железные дороги, маленькие группы людей, ищущие свои тропинки в жизни; были у него литературные знакомства, совсем другие, чем у нас, свои навыки, своя река Иртыш и фантастические рассказы об отце-казаке, который, изучив арабский язык, поступил в лазаревский институт восточных языков для того, чтобы удивить деревню студенческим мундиром.

Какой-то из русских крупных писателей говорил:

— Россия — страна уездная.

Россия — страна неисчерпаемая. Я по ней не так много ездил, но видал сибирских казаков, тех самых, из среды которых вышел Всеволод Иванов.

Видел людей, едущих в ряд на конях. Кони сами по себе, люди сами по себе, люди о конях не думают. Конь — это дополнительные четыре ноги, они вроде усовершенствованной обуви. Кони о людях тоже не думают. Люди думают и о своем разговаривают, а кони перенюхиваются внизу, не спеша и не ощущая всадника, а кругом степь, и в степи нарезанные леса, выбежавшие из дальней тайги, но не захватившие степи целиком. Такие леса зовут — колкí.

Бегут реки, бесконечно большие, бегут из чужих стран поперек материка.

У каждого человека, едущего на коне, кроме коня, есть мечта, а мечта у него идет поперек земли.

Хотел Всеволодов отец попасть в Индию, и Всеволод хотел туда уехать.

Тут человек в дороге легок, в любви неутомим, в мыслях смел. Революция научила Всеволода говорить правду и о новом и о старом. Он видел гражданскую войну в Сибири, бои, которые разделяли деревни, станции и семьи.

Есть блистательный рассказ Всеволода Иванова «Дитё».

Рассказов о том, как грубые люди воспитывают ребенка, в литературе довольно много: у Брет-Гарта есть, например, рассказ «Счастье Ревущего стана». Но «Дитё» — рассказ особенный.

Казаки вытеснены белыми на границу Монголии. Живут трудно. Обижают население. Убили белого офицера и его жену, переодетую в мужское платье. Нашли у убитых ребенка, воспитывают его с нежностью. Для того, чтобы выкормить ребенка, достали казашку, кормящую мать. Но у матери есть собственный ребенок, и она кормит двоих. Мужчинам показалось, что мать недокармливает их ребенка. И они, недолго думая, забросили ее ребенка в степь, чтобы у их дитяти молока было больше.

Что здесь сталкивается? Люди любят чужого ребенка, рожденного от врага-белогвардейца. Это добрые люди, понимающие, кого надо и кого не надо ненавидеть.

Но чужого ребенка, рожденного от казашки, они не считают своим. Они правильно уточняют классовое чувство, но не могут преодолеть чувства «это мое, а это чужое». Они и очень добрые и очень злые. Старое в них существует неоправданным; это и есть сущность рассказа, конфликт которого очень горек.

Мы строим будущее, стоя по колено в грязи. И об этом рассказал в своих книгах Всеволод: и в «Смерти Сапеги», и в рассказе «Гришка маленький», и в «Жизни Смокотинина», и в рассказе «Как создаются курганы».

Страшно бывает иногда, но надо жить для завтрашнего дня. Приходится создавать курганы не только для того, чтобы живым было просторнее, а для того, чтобы смерти не замутили наших рек.

Вот так всегда. Уходят люди, а ты с ними недоговорил, и им написать письмо нельзя. Но надо понимать путь человека как преодоление препятствий.

Когда одного великого физика спросили, что самое главное, что больше всего помогает в создании новой теории, он ответил:

— Трудности.

В препятствиях, в том, что вопрос не решается сразу, лежит необходимость создания новых формулировок, зерно новых открытий.

Трудности растят и литературу.

Когда мы были молоды, когда Всеволод Иванов был «серапионов брат», то «серапионы» говорили друг другу при встрече: «Здравствуй, брат, писать трудно».

Они напоминали себе об этой трудности.

Писать очень трудно, и большим писателям труднее, а не легче, чем малым. Так вот, понимаешь трудности большого человека и его успехи обычно позднее. И написать ему о том, что ты его понял, уже нельзя.

Я пишу воспоминания, как письмо, которое не дойдет.

Я начал рассказывать вам про Всеволода Иванова в тогдашнем Петрограде. Мы узнавали его не сразу.

Через много лет, уже в Казахстане, я удивился тому, что Всеволод говорил, хотя не очень хорошо, по-казахски.

Количество знаний Всеволода было изумительно и разнообразно. Зоценко иногда спрашивал его: «Скажи прямо, какой университет ты кончил, Всеволод?» Этот университет был разрозненный и некомплектный. Такая была потом у Всеволода библиотека.

Как-то я спросил у Джамбула: что такое хорошая песня? Старик ответил мне через переводчика, что хорошая песня переходит через Казахстан со скоростью бега хорошего коня. Споют песню в одном месте, послушают ее, и слушатели разъедутся, запомнят ее, потому что она хороша. Приехав, споют они песню у себя, и песня пойдет дальше. И так она за несколько дней дойдет от жаркого Чимкента до холодного края Казахстана, до Сибири, до тех мест на Иртыше, где родился Всеволод.

Первые вещи Всеволода пробегали по нашей стране с изумительной скоростью.

Он как-то прочел у «Серационов» «Бронепоезд 14-69». Если не изменяет мне память, «Бронепоезд» был напечатан в газете «Жизнь искусства», вероятно, не целиком, но я помню, как выглядели полосы с «Бронепоездом». Потом были отдельные издания.

Скоро появилась книга «Голубые пески».

Всеволод начался, как весна в Казахстане. Только что стояли пески и засохшие деревья тамариска, и саксаул был похож на деревья ада Данте, и вдруг — весна, зеленые деревья, и на траве разноцветными кругами цветут тюльпаны, желтые, синие, красные, и так они разнообразны, как будто кто-нибудь придумал, как сделать из степи ковер, и ожили язычками зелени каменные стволы саксаула.

Что так подняло Всеволода, кроме его огромного, я не с маху говорю, бальзаковского таланта?

Великие писатели доверчивы и нетерпеливы. Доверчивы они в тех делах, которые мучат весь народ, которых народ ищет. Они знают, что другие хотят совершить, и нетерпеливо это совершают.

Октябрьская революция была доверчива: ждали близкой всемирной революции. Ждали потому, что знали себя, верили в мир. Знали потому, что она должна была произойти в самом деле. Но время истории и время человеческой жизни разные. Время истории — это эпохи, а наше время — это время сердца, сосудов, судьбы, которая иногда подрезывается войнами, болезнями, бедами, которые иногда срезают жизнь так, как говорил когда-то про жатву Есенин, так, «как под горло режут лебедей».

Всеволод был доверчив, у него в рассказе партизаны учат американца революции, не зная языка, учат по маленькой книжке «Закона божьего» для младших классов. Авраам хочет зарезать Исаака, а бог из туч задерживает руку отца-преступника. Все просто. Буржуазия — Авраам, Исаак — пролетариат, а бог — мировая революция. Слово, которое открывает смысл всей сцены, открывает эпоху, слово-разгадка — Ленин. Это слово партизан-агитатор произносит, как будто ступая на твердую землю после долгого поиска пути.

Доверие ко времени, к песне, к учителю сделало первые годы работы Всеволода Иванова легкими и в то же время трудными.

Этот еще молодой, сурово живший человек как будто был лишен элементарных потребностей. В сущности говоря, ему ничего и не было нужно. Когда его начали печатать, когда он уже стал знаменит и переехал в Москву, то он не добивался комнаты. Жил в редакции журнала «Красная Новь» и спал на столе. Стол для странника и степняка и для солдата — хорошее место для сна: в меру длинно, в меру широко и если есть потолок над тобой, то удобно. Правда, кровати юрт удобнее, они изогнуты, как ладонь, и если под юртой подняты полы, то вокруг дует ветер, степь. Если открыты кошмы входа, то видны звезды.

Ночью небо в степи начинается от травы. Городские и даже деревенские звезды начинаются над домами. Степные звезды как кузнечики: их как будто можно собирать рукою, если только дойдешь до края, до горизонта.

Так вот, Всеволод, когда он стал знаменитым, купил, насколько я помню, бриллиантовое кольцо.

Не из жадности, не из желания сберечь деньги, а потому, что ему не нужны были деньги, но нужно было их тратить.

Отец уже умер, дяде — Леонтию — он деньги послал. Тому казаку с Иртыша деньги нужны были только для хвастовства: он на эти деньги установил около своего дома огромные ворота, чтобы все казаки видели, какой Леонтий богатый.

Всеволод со своим кольцом пошел купаться — плавал он хорошо. Кольцо он потопил в Черном море, только не знаю, где надо за ним нырять.

Слава пришла к Иванову, не переступая через сумерки, пришла сразу, как день в степи.

Очень рано услышал себя Всеволод на подмостках театра. Это был МХАТ, где репетировал спектакли Станиславский. Слова были сказаны правильно: ведь они были правильно написаны.

Говорила бесконечно сильная страна, неисчерпаемая в своем наступлении и сопротивлении.

Мужики, которые могут драться с опытными воинами, люди, которые сами могут лечь на рельсы, и с уважением и доверием смотрят на чужие подвиги.

Странные истории гражданской войны, неожиданность подвигов — все это было у Всеволода Иванова, все это было услышано.

Он входил в литературу несомненным, правильным.

Революция приходит и, как саксаул, углубляет в песок свои корни, как будто в самые недра земли хочет послать телеграмму о победе своей.

Революция переделывает человека целиком, но не сразу.

Люди делятся на мужчин и женщин, этого не надо скрывать даже в литературе, иначе литература станет детской, а героями ее станут не Ромео и Джульетта и не король Лир даже, а просто мурзилки.

У Всеволода герои — мужчины и женщины. Их чувства превращаются, высветляются, но это многотысячелетние человеческие чувства, в них есть тайны, но и они пересоздаются. Когда слышишь музыку или гром, то даже книга в руках твоих дрожит, как мембрана телефона. Но не сразу. И звуку нужно время.

В книгах Иванова звучала душа человека, изменяясь, но все же она — старая душа, с привычками, сложившимися за много сотен лет. Революция все изменяет с тройной скоростью всадника, пересекающего страну, но души она изменяет не мгновенно.

В противном случае это не точка зрения революционера, это точка зрения христианина.

Был-де черный, темный человек.

Погрузили его в воду три раза, и стал он светлым наследником небесного царства, а Всеволод Иванов — казак с Иртыша и наборщик — остался в литературе Всеволодом со своим измененным и иначе увиденным, но существующим прошлым с глубокими корнями и разноцветным цветением.

Социалистический реализм не способен отбрасывать прошлое, а умение переделывать прошлое во имя будущего.

Он написал роман «У».

Я этот роман недавно прочел.

Мы были дружны со Всеволодом, сходясь, расходясь. Но мы были всегда друг другом заинтересованы.

Но ни мне, ни моим другим товарищам Всеволод не показал романа. Он отправил его в редакцию.

В редакции не приняли.

Писатель положил роман в стол. Хотел сам подумать.

Роман «У» — необыкновенно сложно написанная вещь. Это произведение напоминает мне «Сатирикон» Петрония и романы Честертона.

На Петрония это похоже тем, что здесь показаны дно города и похождения очень талантливых авантюристов.

Честертон это напоминает тем, что сюжет основан на мистификации.

Показан момент начала советского строительства, взят район и время слома храма Христа Спасителя.

Книга стилистически очень сложно написана. В середине есть полемика со мной, что я отмечаю просто для аккуратности. Стиль книги блистателен, но непривычен.

Теперь, когда я читаю в «Известиях» фельетоны типа «Бриллиантовое полено», то вижу, что случаются вещи еще более удивительные, чем в «У» у Всеволода Иванова.

Недавно через те места, которые описывал Всеволод Иванов в своем романе, прошла новая улица. Разрыли напрямки землю, рыли ее лапами экскаваторов, думая об одном — провести вдаль дорогу прямо. Ломали старые домики, церквушки. Гибли бревенчатые стены, обитые когда-то войлоком для тепла. Гибли деревянные колонны, оштукатуренные под мрамор, раскалывались фундаменты. Слышал много раз, что золотые клады, которые были найдены на трассе Арбата, покрыли стоимость прокладки новой трассы, а трасса стоит дорого.

Этот район оказался набитым тайнами, надеждами, — убежавшие люди хотели вернуться.

Я не пишу руководство для молодых писателей, а рассказываю о старом писателе, которого долго будут читать, о своих мыслях.

Перерассказать мир невозможно. Мы, отражая действительность, создаем ее модель, исследуем эту модель. Я думаю, что модель мира, которая была дана в тех вещах Всеволода, правильна. Действительность одна, но способы ее анализа, ее моделирование может быть разнообразно. То, что писал Всеволод, было истинной. Познанием. Познанием прежде не бывшего.

Шло время, постукивая на стыках.

Вырастал человек. Менялась его жизнь. Появилась у него семья. Болел у него сын, лежал зимою на бал-

коне. У сына был костный туберкулез. Развешивали для него на открытом балконе цветные ледяшки. В них играло солнце. За ними лежали снежные поляны, стояли пушистые сосны, обледеневшие березки. За поляной видна краешком старая церковь. Мальчик вырос. Ему сейчас много лет. Он ученый. Он здоров.

Я пишу о нем, чтобы рассказать, как протекло время, как оно простучало.

Всеволод получал из издательства свои рукописи обратно, одну, другую, третью...

Приехал Горький. Горький спорил с книгой «Похождение факира».

Поверьте мне на слово, Горький говорил:

— Конечно, это мне не нравится, но это лучше Гоголя.

А Всеволод ему отвечал:

— Алексей Максимович, ведь вы Гоголя не любите.

Горький Гоголя не любил, но это Гоголя не уменьшает.

Может быть большой писатель, который не любит Горького, и Горького это не уменьшит.

И Достоевский не встретился с Толстым, а жили они близко, должны были встретиться, но как-то они друг друга опасались.

Всеволод не разошелся с Горьким. Они любили друг друга; Горький восхищался Всеволодом. Но теперь я редко видал их вместе: редко бывал у Горького; другой мир, другая квартира. В квартире комендант, вокруг дома забор.

У Всеволода шумный, разноцветный дом, с лубками на стене, с портретами сына, написанными Кончаловским. Портреты стали похожими, очень похожими, когда сын вырос.

Сверкали в этом доме и камни, не драгоценные, но самые разнообразные; шкура медведя, которого Всеволод сам убил, рисунки Пикассо и первое издание французской Энциклопедии, созданной Дидро, Гриммом, д'Аламбером и другими славными и смелыми людьми. Среди этого шума и пестроты сидел очень спокойный Всеволод, молча и смело решающий свои задачи.

Его не печатали, вернее, его только переиздавали. Его не обижали. Но, не видя себя в печати, он как бы оглох. Он был в положении композитора, который не слышит в оркестре мелодии симфоний, которые он создал. Его оглушили на десятилетия.

Всеволод жил открыто.

Собрались у него книги — большая и невероятно разнообразная библиотека.

Медики говорят, что когда сосуды сужены склерозом, при надлежащем употреблении сосудорасширяющих средств расширяются капилляры, и организм находит обходные пути для крови.

Была эпоха культа личности, трудно было писать о современности. Вопросы истории не по воле авторов и не по их хитрости заменяли вопросы современности. Кровь анализа обходила запреты и поступала не прямо, но писали о том, что происходит и что должно происходить. Очень часто в заказных вещах в результате появлялась объективная истина, потому что искусство, талант, а главное, время обмануть нельзя и приказать ему тоже нельзя.

Вот происхождение странной библиотеки Всеволода. Он хотел понять старую Россию по случайным свидетельствам, понять ее точно, беспристрастно. Тут я вспомню один разговор с Горьким.

Как-то раз Алексей Максимович прочел одну статью Троцкого. Дело шло о концессиях. В той статье, не помню ее точного названия, предлагалось разделить Россию на квадраты в шахматном порядке: одни квадраты будут продолжать опыт социализма, а другие станут развиваться в руках концессионеров. Алексей Максимович сказал черными от негодования губами:

— У меня через эти квадраты Волга течет.

Для него страна, ее история были неразделимой реальностью.

Для Троцкого страна была карта, которая не только мысленно разделяется на географические секторы, но может быть нарезана так, как в старину резали земли при заключении мирных договоров.

Писатель прокладывает свой путь через мир — это тропы в лесу, они огибают деревья и сходятся. Следы троп — не только письма о поездках, но и книги, которые мы читаем. Книги по истории, летописи, путешествия, исторические романы — все, что не собирается обычными библиофилами, было собрано Всеволодом Ивановым у него в городской квартире в Лаврушинском переулке и у него в Переделкине на даче.

Мы жили с ним на одной лестнице. Вход был украшен порталом — он и сейчас остался, камень крепкий — лабрадор. Портал такой высоты, что в такой вход может въехать не то что катафалк, но даже подъемный кран. Дом огромный, серый, против Третьяковской галереи. Квартиры хорошие, и люди хорошие. Жили на одной лестнице Всеволод Иванов, и Илья Эренбург, и Федин, и Бехер, и Сельвинский, и много других любопытных людей. Ходили мы друг к другу редко.

Я приходил, смотрел старые книги, рассказывал о своих ненаписанных книгах и о том, что узнал из не исследованного до конца Великого и Бурного океана русской литературы.

У Всеволода большая квартира, большая семья. Мебель хорошая и такая, какой больше не встретишь в других квартирах, неповторяющаяся. В большом столе из карельской березы, удобном и вместительном, лежали неприятые рукописи.

Издавали и переиздавали «Партизан».

В театре шел «Бронепоезд».

В столе лежали написанные, неприятые пьесы.

Всеволод был заключен в своем прошлом, при жизни произведен в классики.

У входа в его жизнь поставили каменные ворота из лабрадора. Через ворота дяди Леонтия виден был Иртыш, изба Леонтия осталась такая же, и мог он пойти к соседям.

Лабрадор загораживал жизнь.

Написал Всеволод вещь про гражданскую войну. Называлась она «Пархоменко». Ее начали делать, переделывать, редактировать. Редактура налезала на редактору, как чешуя, как краска на краску. Шелуши-

лась краска, и вновь появились вставки; и появился герой, которого никогда не было там, где был Пархоменко. Он везде стоял — каменный и усатый, вездесущий, такой, каким никто не бывает, потому что нельзя и не надо заменять жизнь многих одной жизнью; это у Гофмана был герой — маленький карлик, крошка Цахес, которому наколдовала фея, что все, что в мире при нем станут делать хорошего, будет ему приписываться; Цахес и на лошади ездил хорошо, хотя у него были короткие ноги, и все понимал, и все знал. А когда его расколдовали, оказалось, что он был некрасив и невежествен.

Потом пришла война.

На нашей лестнице горела синяя лампочка, сквозь пролеты повисли серые кишки — брезентовые рукава пожарных труб; мы готовились к налетам. Дежурили люди у пожарных кранов. Все двери квартир открыты.

Мы встретились на чердаке.

Встретились Всеволод Иванов, и Бехер, и Уткин, и Голодный, и Борис Пастернак со спокойными глазами и каменными щеками, и много других людей.

Над городом холодно светили лампы, сброшенные немцами; лампы с парашютами. Давали они свет как будто потусторонний. Свет колебался, и тени домов качались. Пол чердака был засыпан слоем песка.

Свет от мертвых ламп, висящих в воздухе, входил через слуховые окна и качался. Нам вручили свежие, еще не обтесанные деревянные лопаты — засыпать песком «зажигалки».

Самолеты пикировали, висели лампы, падали «зажигалки» с красным светом, сбрасывали мы их вниз.

Хорошо работал с «зажигалками» Иван Халтурин, потом его ранили на фронте.

Сидел я на чердаке; мне очень хотелось спать; я солдат, у меня такая привычка — при бомбежке, если я не занят, спать. У ног спала очень любящая меня маленькая белая собачка с очень плохим характером — Амка. Звонко откупориваясь, стреляли зенитки. Всеволод сказал мне:

— А вот сейчас вступим и мы в бой со своими деревянными лопатами.

Он был спокоен, круглолиц, печален.

Однажды бомба прошла через наш дом.

Небольшая.

Она пробила несколько бетонных перекрытий, подняла один потолок взрывом, но не доверху, потому что помешал шкаф. Это было в квартире Паустовского.

Когда днем Паустовский вошел в квартиру, комната была залита солнцем и полна обломками. На разбитой клетке сидела очень желтая канарейка и пела.

Пропевши песню, она упала и умерла: она переоценила свои силы.

Солнце ей дало иллюзию, что все хорошее продолжается, что больше безумного не будет.

В это время мы стали встречаться снова, и я заходил к Всеволоду, и брал у него книги, и слушал радио с плохими вестями.

Потом мы разъехались. Он был в Ташкенте, потом на фронте. А я был в Алма-Ате с киностудией, потом в грязи под Ржевом, в лесах, пахнущих палыми листьями и смертью, потом под Гомелем у узких траншей, потом корреспондентом «Труда» под Нарвой, около Удриаса в сосновом лесу на каменистом берегу знакомого моря.

Часто возвращался в Москву, пустую, с окнами, заложенными мешками с песком, в пустой дом, где мы почему-то все жили не в своих квартирах.

Впрочем, я вернулся в свою квартиру: положил кирпичи в газовую плиту, накаливая их. Ко мне приходил молодой художник Иван Бруни, старый профессор Борис Казанский, привезенный из Ленинграда завернутым в дамскую ротонду и почти умирающий, и милый Иван Халтурин.

Мы жили в маленькой кухне, завесив окно. Пили водку, закусывали ее пустыми щами.

Однажды ночью прервалась подача газа. Потом газ неожиданно дали. Я успел проснуться: включенный газ выхлел из плиты со свистом.

Всеволод Иванов уехал на фронт; видел взятие Берлина.

После войны Всеволод продолжал писать книги, пьесы. Они не проходили, или их приходилось переделывать по многу раз, и они теряли свою форму.

Изменилось время.

Всеволод поехал в дальние места Монголии, на реку, где нет не только деревень, но и домов и юрт, нет почтовых отделений. Река течет через Монголию и с разгону вбегает в Сибирь. Река течет, расширяется. Всеволод, человек между шестьюдесятью и семьюдесятью годами, на надувной лодке проехал по этой реке 800 километров.

Пустота, пустые берега, знакомое небо, горы, которые небу не мешают. Пустыня поворачивается перед лодкой, показывая себя по-разному. Рядом идет другая лодка. Разлив большой, большая вода, быстрая вода, большая жизнь.

Об этих поездках не все успел написать Всеволод. Но есть его рассказ «Хмель», и видно, что Всеволод Вячеславович не состарился, не изменился, не озлобился. По-прежнему умел видеть людей не только такими, какими они должны быть, но и такими, какими они были.

Он писал о косматых кострах Сибири, о хмеле, о горах, о ветрах, о новых поселках, о рудах и камнях.

Всеволод очень любил камни, разные камни, цветные, не драгоценные. Он любил камни в их рождении. Из поездки (я даже не знаю как, потому что поездка была лодочно-самолетная) он привез камни, глыбы, большие плиты, поросшие цветными кристаллами, косями, сверкающими, дымчатыми или прозрачными.

Это были россыпи солнца.

Таким собранием самородков был сам Всеволод Иванов.

Он рассказывал мне о сибирских реках, о драгах, которые моют золото со дна реки, медленно подымаясь по притокам. Про женщину с наганом на боку. Немолодая женщина сидит в каюте, а на полу каюты в

цинковом ведре лежит еще не промытое до конца, еще темно-желтое золото; тяжелое золото.

Неисчерпаемая, широкая, богатая, не узанная до конца страна была увидена заново немолодым и неуставшим Всеволодом Ивановым. Пыльная трава растет среди кристаллов на горах.

Он привез к себе на дачу эти кристаллы, показал мне тяжелые камни, рассказал о них, рассказал о будущих книгах.

Прошло время. Всеволод заболел. Его оперировали. Удалили одну почку: надеялись, что злокачественная опухоль не повторится. Он был по-прежнему крепкий, круглый, похожий на буддийского бога, но не на самого Будду, нет. Будда в степях изменился, успокоился, стал внимательней к миру. Мир для степного Будды не мираж, мир — это спокойствие пастушьего труда.

Мы с Паустовским посетили Всеволода в Нижней Ореанде, в Крыму. Солнце свирепствовало. Море пылало синим с красным, так, как пылают угли в печи.

Санаторий над морем. Это прекрасное место. Большой санаторий лежит на обрыве, упираясь в море железными ногами лифтов, предназначенных для спуска на купание.

Парк в меру запущен, очень зелен.

Цветы есть, но от них не пестро; кричат павлины, но не рядом.

Всеволод кругл, крепок; пошли гулять. Из нас троих, конечно, самым крепким казался Всеволод Вячеславович. Разговаривали о Сибири, о неистощимости страны, об изменяющемся человеке. Паустовский и я устали: сели в тени. Всеволод пошел доставать машину, чтобы вывезти нас вверх. Море под солнцем вдали сверкало, как угли с угаром.

То путешествие, которое он совершил, укрепило его веру — не в себя, а в то, что реки текут правильно, камни будут найдены, золото намыто и человек изменится быстро.

Потом я видал Всеволода на даче. Беседовали с ним его врачи, праздную полугодие удачной операции.

Скоро узнали, что Всеволод опять заболел и что он безнадежен.

У постели больного дежурили сын и жена.

Каждый человек лучше всего обнаруживается в войне и в слабости. Покойный Эммануил Казакевич всех своих знакомых делил на два сорта:

«Вот этого я бы взял с собой в разведку, а этого не возьму».

В разведке слабый, уклончивый человек подведет: он попробует спасти себя.

При разведке смерти люди или боятся, или забывают о себе и думают об общем будущем. Мне фельдшерница Горького Липа рассказывала, как Горький перед смертью говорил главным образом о том, что фашисты все равно нападут, что их не удастся обмануть; говорил еще о значении литературы.

Сказать, что человек умер на посту, неверно, потому что занятие поста — понятие не динамическое, не рабочее. Хороший человек умирает, зная, что его жизнь продолжается в жизни других: умирает так, как ручей умирает, входя в большую реку.

Всеволод умирал. Он бредил. Ему было очень больно. У него слезились глаза. Плакала жена. Он говорил ей, что не надо плакать.

«Как ты не понимаешь? Мы плывем на корабле, я у руля, ветер нам прямо в лицо, оттого глаза слезятся...»

Умер очень большой, не прочтенный нами писатель. Он плыл впереди, мимо стран и людей, которых мы без него в литературе нескоро увидим, плыл, скрывая усилия и боль.

Направление было взято — к правде.

Переделкино.

Август 1964 года

О ТРЕТЬЕЙ ФАБРИКЕ

Москва сорок лет тому назад была совсем другой. По Садовым шли старые бульвары с густыми, высокими деревьями; Замоскворечье полно садами с сиренью.

Несколько сиреневых кустов осталось сейчас на Лаврушинском переулке, около Третьяковской галереи.

Высоких домов было мало, и восьмизэтажный дом, в котором помещалось правление Моссельпрома, изображали как чудо на папиросных коробках.

Весной Москва-река подымалась, заливала Лужники и места около Брянского вокзала. Здесь была Третья кинофабрика.

Весной заранее закладывали двери кирпичами на цементе. Когда Москва-река разливалась, мы снимали разлив: фабрики, стоящие в воде, и залитые набережные.

Снимал Юрий Тарич.

Снимали картину «Крылья холопа», решили не клеить бород, а дать бородам отрасти на актерах, раздали боярские костюмы, чтобы актеры их обнашивали и к ним привыкали. Съёмки шли в селе Коломенском, где весной цвели вишневые сады на тех местах, где цвели они и при Иване Грозном.

Декорации были построены из бревен, и только аппараты перебивали облик эпохи Ивана Грозного. Киноаппарат и оператор выглядели так, как будто они, присев, сейчас прыгнут на актера. Много пленки, много обрезков, на фабрике тесно от декораций. Во втором этаже кабинет директора, мебель из реквизита, на полу персидский ковер, на стенах портреты наиболее красноречивых режиссеров.

Я здесь мечу икру, щуря глаза, ослепленные светом прожекторов в киноателье, в котором только что побывал на съемке. Я хотел бы, чтобы снимали длинными кусками: полюбил длинные отрывки жизни. Дайте чувству покой.

Иногда лента ошибочна: не так сняли, не так смонтировали.

Тогда говорят: картина пошла на полку. Полка — кладбище лент с круглыми жестяными гробами-могилами.

Улицы Москвы гремят булыжными мостовыми, пестрят афишами картин.

Тяжелые кони гремят тяжелыми телегами.

Над головами коней, как крутые радуги, поднимаются расписные дуги.

По камням не спеша ступают тяжелыми ногами кони; они идут, не зная, что их время прошло.

Их перегоняют, звеня, трамваи. Трамваи не знают, что они скоро свернут на окраины и в переулки.

Время идет. Ширеют улицы.

Москву-реку обводят набережными.

В Москве начинают подниматься новые дома; переглядываются они друг с другом и с шатровой церковью села Коломенского через стадо низких ржавых крыш старых улиц.

Улицы бедны.

Вспомнил: Лев Кулешов снимал тогда Москву в картине «Приключения мистера Веста», улица снималась врасплох, без подготовки, — отряд пионеров шел по улице босиком.

Еще фабрика.

Переходил с фабрики на фабрику. На Житной и на Первой фабрике работали высокий Сергей Третьяков, сутулый Исаак Бабель и Всеволод Иванов, похожий на статую Будды, с которой не сдули рыжую пыль пустыни.

В Межрабпомфильме, в помещении бывшего «Яра», среди ресторанных зеркал, снимали Пудовкин и Барнет; в сценарном отделе — В. Туркин, Осип Брик, Натан Зархи, Иван Попов, и я часто работал здесь.

Придумываем, снимаем, монтируем, бросаем отрезки в корзины, обшитые внутри мягким материалом.

Много споров и кажущегося легкомыслия. Все как в стихах:

Не верят. Верят. Жгут огни,
А между тем, родился эпос.

В стихах рассказано о том, как осаждали ахейцы Троию.

О КВАРТИРЕ «ЛЕФА»

О «Лефе» и о кино

До разговора о кинематографе расскажу о «Левом фронте искусства», группа организовалась после революции; в нее входили живопись, театр, литература и кинематография. На этой основе много позднее организовался журнал «Леф». Редактором был В. Маяковский.

Исполняется сорок лет возникновения журнала. За это время все можно проверить. Смешно было бы через сорок лет настаивать, что все прежде было правильно. Скажу о другом — многое было широко и интересно.

Люди работали вместе и не представляли, что отдельные искусства изолированы друг от друга спецификой способа осуществления.

Если взять только что вышедший альбом рисунков С. М. Эйзенштейна, увидишь художника, который исследует новый метод движущегося изображения и сопоставляя и выявляя смысловые величины.

Если возьмешь писателя того времени, то увидишь, что он интересовался живописью, кинематографией, думал о радио, мечтал о телевидении.

Если возьмешь архитектора Андрея Бурова, ныне покойного, то он занимался не только архитектурными ордерами и канонами, но и вопросами создания новых строительных материалов; работал в кино декоратором; сам хорошо писал.

Люди работали вместе, работали для нового времени. Они были очень самоуверенны — это часто встречается в молодости, а они (я не могу сказать «мы», потому что людей осталось мало) хотя и были тогда молоды, но и до «Лефа» сделали довольно много.

Штаб-квартира «Лефа» находилась на втором этаже, в доме, где была булочная, на углу Водопьяного переулка и тогдашней Мясницкой (ныне улица Кирова), напротив Почтамта.

Это была московская квартира Осипа Максимовича и Лили Юрьевны Брик. Квартира коммунальная. У Бриков две комнаты; одна, кажется, в три окна, другая — в два.

Телефон общий для всей квартиры, у других жильцов есть отводные трубки. Разговоры по телефону Брика и Маяковского часто были интересны не только литературно, но и трагически жизненны, поэтому нередко, позвонив Брикам, слышал рядом с голосом говорящего с тобой человека жаркое дыхание кого-то, заинтересованно слушающего.

И телефон и даже вьюшки печи описаны в поэме Маяковского.

Крутая лестница. Первая комната проходная, за ней другая. Мне кажется, что окна не были ничем занавешены. В углу изразцовая печь. Стены покрашены голубой краской.

За дверью коридор, ведущий к другим жильцам. В голубой комнате большой черный рояль. На нем играют, а больше рисуют, потому что крышка рояля — большая плоскость.

Маяковский часто пишет плакаты на чистом полу.

Над кроватью надпись:

«На кровать никому садиться нельзя».

Вторая комната — кабинет Брика. Много книг. Потом их стало еще больше.

Квартира в Гендриковом переулке, где сейчас музей Маяковского, была немного удобнее. Сам Маяковский жил в доме со многими дворами на Лубянском проезде, около Политехнического музея, в комнате в виде трапеции. В узком конце был камин, в широком — окно. Кажется, не ошибаюсь. Камин я раз топил, когда очень озяб. Положил в камин разрубленный карниз и разломанные ящики от бабочек, конечно вынув стекло. Может быть, здесь было не только желание согреться, но и жажда разрушения.

В комнате Маяковского были стол, кушетка, вероятно стул, но не три стула — это я запомнил. Та мебель, которая сейчас стоит в комнате Маяковского на Лубянском проезде, заказана поэтом, но ее в его комнате не помню.

В редакции журнала «Леф» работал один человек — поэт Петр Васильевич Лежанкин; писал он под именем Незнамова. Петя Незнамов убит под Вязьмой в ополчении.

В 1923 году иногда вся компания называла себя «артель Лефа».

Маяковский бывал здесь постоянно, кроме тех двух месяцев, когда он писал поэму «Про это» и с Лилей Брик говорил только по телефону.

В. Хлебников здесь бывал, но часто уезжал.

Часто бывали Н. Асеев, С. Третьяков, молодой Б. Пастернак, А. Крученых, В. Каменский, П. Незнамов. Многие другие то прибывались к «Лефу», то уходили на месяц или год.

Постоянно бывали Б. Арватов, Б. Кушнер, Н. Чужак, А. Родченко, А. Лавинский, Эсфирь Шуб, В. Степанов, Р. Якобсон, Г. Винокур. Реже — Ю. Тынянов, С. Эйзенштейн, Дзига Вертов, Л. Кулешов, который предпочитал свой коллектив, Андрей Буров, Евгений Поливанов и много молодежи.

Мы говорили тогда, что старое искусство не развиваем, а развинчиваем, для того чтобы посмотреть, как оно сделано, чтобы потом сделать другое.

Я виновен перед многими людьми. Виноват и пе-

ред Осипом Максимовичем Бриком в том, что редко вспоминал его с благодарностью.

Это был человек без фразы, превосходно чувствующий в разговоре увлеченность.

Свою увлеченность Осип Максимович скрывал.

Он был еще молод, черноглаз, широкоголов. Это был много знающий, аскетический человек, преданный Маяковскому, и хороший товарищ остальных лефовцев.

Когда-то Осип Брик вместе с молодой женой побывал в Сибири. Там они видели, как горело какое-то высокое здание, — кажется, захолустный буддийский храм. Храм горел долго. Молодые люди уехали, не дождавшись, когда рухнет вышка. Через год или через два они увидели в кинохронике конец пожара. Осип, смеясь, говорил, что, значит, не стоило дожидаться, случай не уйдет, уйти может жизнь. Кого-то вспоминая, он говорил, что она не уходит, а проходится самим человеком. Скептицизм, неверие Брика были кажущимися.

Осип Максимович верил революции широко и безраздельно. То, что говорил тогда Брик, сейчас не удивительно, хотя в отдельных частях спорно.

В крохотной статье «Формальный метод», говоря про Опояз, в 1-м номере «Лефа» (1923) Брик говорил:

«Поэт — мастер своего дела. И только. Но чтобы быть хорошим мастером, надо знать потребности тех, на кого работаешь, надо жить с ними одной жизнью. Иначе работа не пойдет, не пригодится».

И дальше:

«Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла, их отличия от смежных областей человеческого труда, законы их исторического развития».

Следующий тезис более спорный:

«История поэзии — история развития приемов словесного оформления».

Словесное оформление — это не упаковка какого-то наблюдения, это запись анализа жизненного впечатления.

Мы надеялись создать научную систему, а не хаотическое накопление фактов и личных мнений, счи-

тали себя воспитателями литературной пролетарской молодежи и строителями новой жизни.

Я воспользуюсь тогдашним разбором «новой литературы по поэтике», сделанным Г. О. Винокуром, человеком очень академическим, но примыкающим к «Лефу». Разбор был напечатан в первом номере «Лефа»; разобрано тринадцать книжек: четыре — Б. Эйхенбаума, три — В. Виноградова, две — моих, две — Р. Якобсона, одна — Б. Арватова и одна — В. Жирмунского.

Шел вопрос об отношении лингвистики к поэтике.

«В. Виноградов просто ограничивается тем, что ставит в подзаголовке: «Опыт лингвистического анализа» (работа о «Двойнике»), или же в сноске пишет, что «берет на себя смелость всю вообще область поэтической стилистики относить к лингвистике» (работа об Ахматовой).

Эйхенбаум и Жирмунский пытаются проследить «принципиальное различие между методами обеих дисциплин».

Р. Якобсон утверждал, «что наша молодая история литературы нашла, наконец, своего «героя». «Герой» этот — структура литературного произведения как такового...» (журнал «Леф», М., 1923, № 1, стр. 240).

Понятие о структуре, познание которой является основой в познании языка и поэтики, как мне кажется, здесь вводится впервые. О пределах правильности этого понимания здесь говорить не буду.

Представление о том, что поэтика — это область лингвистики, хотя и не очень точно выраженное, держалось долго. Академик В. В. Виноградов пытался сравнительно недавно на этом основании провести периодизацию русской прозы и считал повесть «Бедные люди» началом романтизма.

Но Гоголя, в частности «Шинель», играют во всем мире. Марсель Марсо говорит, что герои Гоголя так охвачены своими идеями, что их можно выразить и без слов.

Во всяком случае, возникает сомнение: может ли быть перенесено что-нибудь существенное из области

словесного искусства в какое-нибудь иное искусство? Такие переносы делал Сергей Михайлович Эйзенштейн, который основывал эстетику кино на аналогии со словесной поэтикой: анализировал уже созданные кинематографические произведения в таких их графических элементах, как крупный план, на основании методов и терминологии поэтики.

На «Броненосце «Потемкине» и на других лентах Эйзенштейна и на опыте всей истории мировой кинематографии мы видим (для меня, например, это абсолютно ясно), что структура художественного произведения есть способ познания мира. Это я попытаюсь в какой-то мере проследить на нескольких примерах.

Тогда шло время великих задач, порождавших в нас великую самоуверенность. Мы думали, что даже язык поддается сознательному изменению, и, во всяком случае, полагали, что само выражение «литературный язык» уже обозначает возможность волевого отношения к языку. Мне сейчас кажется, что многие статьи тогдашнего «Лефа», в частности статьи Григория Винокура, интересно было бы переиздать, так как след в мировой лингвистике они оставили большой, колея пробита была по целине.

То, что сделал Осип Брик, условно забыто. Между тем его мысль связи ритма и синтаксиса не только важна, но без нее невозможно двигаться в литературоведении. Уже всем ясно, что стих состоит не только из слогов ударяемых и неударяемых, но и не просто из слов. Он организован из фраз, имеющих свои центры смыслового напряжения.

Какая была основная ошибка «Лефа»?

В этом журнале писали Маяковский, Пастернак, Асеев, С. Третьяков, Дм. Петровский, П. Незнамов. Мало прозы, но была напечатана проза Бабеля. Он туда часто приходил, молодой, но уже сутулый, тихо говорящий. Были там хорошие архитекторы, скульпторы. Часто бывали С. М. Эйзенштейн и мальчик Сережа Юткевич, еще не режиссер, а художник.

Доказывали же мы тогда, что поэзия не нужна, а нужно непосредственное оформление жизни.

Как это мы себе представляли, сейчас и рассказать трудно.

Если сказать, что само понятие искусство в разное время разное, что есть эпохи, когда поэма — не искусство, а письмо — искусство, что архитектура может иногда выразиться яснее и четче в мосте, чем в доме с колоннадами, то тогда позиция «Лефа» того времени не так странна. Но тот спор, который шел в Водопьяном переулке о любви, спор жаркий, описанный в поэме «Про это» как землетрясение зимой на Мясницкой, спор о новом качестве человека, — мог бы быть легче, если бы мы тогда понимали, что коммунизм наследует всю человеческую культуру и не надо спорить с Шекспиром.

В «Лефе» были напечатаны первые теоретические статьи Эйзенштейна про «монтаж аттракционов». Предполагалось, что построение кинематографии пойдет пародийно, что оно будет состоять из отдельных, как будто прямо вызывающих эмоцию, направленных кусков, будет внесюжетно. Все уже через два года осуществлялось иначе.

Сюжетен и очень лиричен Владимир Маяковский.

В «Арабесках», в маленькой статье «Несколько слов о Пушкине», Н. Гоголь писал: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» (т. VIII, стр. 50).

Революция ускоряет время и ставит новые идеалы.

Маяковский был человеком будущего, человеком коммунизма, страстным, бескорыстным, заинтересованным в жизни всех.

Пушкин и Маяковский были беззащитны в свое время. Не в силу того, что они были связаны с какой-нибудь традицией, а в силу того, что они были первыми кристаллами нового образования.

Маяковский был человек будущего, доказавший собой неизбежность победы и уже строящий всюду жизнь нового, разоруженного человечества, где броненосцы возят из порта в порт детские игрушки. Было сделано им очень много, и могло бы быть сделано еще больше, если бы мы не были аскетами, если бы не торопились. Но время уже прошло, и я, переменив свою специальность, говорю сегодняшнему дню: дорожи прошлым.

У советского искусства есть свое великое прошлое, великие удачи мирового значения.

Отдельные искусства, как я уже говорил, развивались и сливались в одном общем русле. Не только нельзя понять Сергея Эйзенштейна и Дзигу Вертова — создателя документальных фильмов, методы которых приняты всем миром, без Маяковского, но и нельзя понять поэму «Про это», в которой герой переносится из одной среды в другую, переживает разнообразные превращения, без знания кинематографии того времени, без понимания того, что означало тогда для художников столкновение кусков, несущих единую сущность, выражаемую в ряде противоречий.

Искусство тех времен было разнообразно, разнохарактерно, не изображало отдельного человека, даже самого замечательного, и, показывая героя, не заслоняло его фигурой весь мир.

Время уже умело видеть лицо отдельного человека.

Сейчас я буду говорить о Сергее Михайловиче Эйзенштейне; он не любил работать с актерами, но он видел актера, построение своего кадра в движении.

В массовках его люди — это не статисты, поднимающие вместе руки или бегущие гурьбой, — это люди, по-разному относящиеся друг к другу и видимые зрителю как индивидуальные люди.

Мы все помним через много десятков лет после просмотра «Броненосца «Потемкина» грузчиков, накинувших на головы кули и так и пришедших прямо с работы посмотреть на убитого матроса; учительницу, не понимающую жестокости, женщину с коляской и ее движение, когда она хватается за пояс своего платья, когда пуля пронзает ее живот.

Это отдельные люди, и только поэтому они образуют толпу, то есть коллектив, поэтому мы им сочувствуем.

Художник нашел выражение для общего движения, которое по-разному выражено в разных характерах.

Слова Ленина о том, что каждый идет в коммунизм своим путем, означают, что коммунизм — судьба человечества. Это не то, что предлагается человечеству, а то, к чему оно приходит в результате своего развития, в силу и сходства и разности человеческих судеб.

Путь в кино

Я на годы ушел в кино.

Началось это заинтересованностью новой системы показа событийных связей без слова. Мы долго спорили о том, является ли литература областью лингвистики или она один из видов эстетических построений; кинематография открывала новое искусство в момент его рождения.

Кино привлекало меня и жизнью фабрики, спорами в коридорах, быстротой и внятностью изменений и несходством лиц художников. Спорами в Ленинграде с режиссером А. Ивановским, который по сценарию Ольги Форш ставил «Дворец и крепость», в Москве с умным и смелым Юрием Желябужским, ставившим «Папиросницу от Моссельпрома».

Должен сказать, что я и сейчас очень люблю кинематографию и кинофабрики, где люди думают и работают вместе. Здесь удачи и неудачи всегда поразительно неожиданны.

Много писал о своих знакомых, о друзьях и о самом себе. Очень долго доказывал, что литература не отражает жизнь и не связана с биографией человека, но ведь и отражение в воде тоже не повторяет буквально то, что оно отражает; оно делает правое левым, как бы переиначивает.

Литература — «литературное отражение» создается словами, которые сами существуют давно. Слова имеют

свою историю, которую, отражая жизнь, надо преодолеть, вкладывая новую жизнь.

Мы мыслим словами, системами слов, в грамматических категориях, которые тоже созданы до нас. Мы в литературе и искусстве связаны с тем, что сделано для нас. Преодолевая инерцию прошлого, мы изменяем программу, предлагаемую искусством, как бы перечитываем слова, и эти перемены значений слов и отношения между словами связаны с тем, что мы называем литературными и художественными школами.

Эти школы тоже являются отражением жизни, но в то же время являются поправками самой жизни к прежней системе отражения.

Уже писал о первых сеансах, которые видал совсем маленьким мальчиком.

Кинематография как система мышления — это не то или не совсем то, чем является кинематография как технологическое средство записи движения.

Систему меняющихся фотографий, которые не дают иллюзорных движений, создавали многие. Движущуюся пленку, ее систему, ее скачкообразные движения с остановками создал Эдисон. Мы часто с его именем связываем движущееся изображение. Но Эдисон не поверил в экран, хотя экран уже тогда существовал для картин волшебного фонаря.

Эдисону показалось, что если движущееся изображение отбросить на экран, сделать средством массового зрелища, то оно скоро исчерпает себя: он отнесся к кино как к одному из балаганных зрелищ, как к аттракциону.

Люмьер поверил в движущееся изображение и создал то кино, которое мы смотрим.

Но движущееся фотографическое изображение надо было еще сделать средством мышления, средством показа мира, новой системой сигналов. Для этого изображение надо было разделить, расчленить, создать грамматические категории кино.

Вызвано это было и технологией, потому что нельзя снимать, не определив расстояния между снимаемым предметом и объективом фотографического аппарата;

кроме того, легче снимать расчлененно, а потом склеивать.

То, что мы называем монтаж, появилось из технической необходимости. Американцы называют крупный план «близким планом», подчеркивая технологическое основание такого плана.

Монтаж был создан в американском кино, а понят был в советском кино.

Есть в старых сказках понятие о живой и мертвой воде. Богатырь изрублен, надо его оживить, и вот это оживление расчленяется сказкой на две ступени. Сперва составляют из кусков изрубленного тела одно целое, окропляют это тело мертвой водой, и тело срастается. Но оно не живое. Приносят живую воду, и живая вода оживляет тело.

В искусстве такого деления прямо нет, но все композиционное решение — это мертвая вода: технология. Живая вода — идеология. Живая вода — целенаправленность искусства. Только она соединяет и оживляет. Мертвая вода — технология — отдельно не существует или существует как уродство.

Россия до революции имела довольно большую кинопромышленность, крупные кинофирмы, которые продавали картины за границу. Обычно для такой продажи приделывали к картине другой, счастливый конец: у русских старых картин конец был трагическим, со смертями, — Запад требовал счастливого конца.

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписал декрет о переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению. Но промышленности не было, были две-три маленькие студии, которые еще что-то снимали. Снимался, между прочим, Владимир Маяковский в картине «Не для денег родившийся», играя самого себя.

Более или менее крупные кинематографические предприятия самоликвидировались, а владельцы фирм убежали.

Рассказывал Лев Владимирович Кулешов, как после декрета он с товарищами пришел в одну из брошенных киностудий. Со времени декрета прошло два месяца.

Киноателье в то время часто строили как фотографическое ателье, со стеклянными крышами, для того чтобы дополнить таким способом искусственное освещение.

Стекло разбито, снег падал на доски пола. В ателье стол, на столе ржавая пишущая машинка, в ней трепетал пожелтевший кусок бумаги. Кто-то еще сравнительно недавно пытался приспособиться к революции и бросил свою попытку. Начинать надо было сначала.

Я вспоминаю слова Велимира Хлебникова: «Никто не исполняет приказ так точно, как солнце, если ему утром приказать встать с Востока».

В 1919 году у нас не было совершенно никакой кинематографии, а в 1925 году у нас был уже «Броненосец «Потемкин». За пять лет была создана кинематография мирового значения, потому что солнце действительно должно было встать, и встать у нас, на указанном участке.

Как же это произошло? Первым — и не только по времени — работником нового типа был Лев Владимирович Кулешов. Это не только мое мнение, об этом писал Эйзенштейн. В. Пудовкин был учеником Кулешова, членом его кинематографического коллектива. В этом коллективе работал сам Лев Кулешов, Александра Хохлова, Всеволод Пудовкин, режиссер Левицкий, актеры Оболенский, Барнет, Фогель и многие другие превосходные и самоотверженные кинематографисты; сперва снимали без пленки, то есть играли, кинематографически расчлняя представление, но не имея возможности его зафиксировать.

Американское кино было для них образцом, но они его воспринимали как нечто чуждое. То, что в американском кино было создано чисто технологически, у нас было воспринято осознанно, и была создана теория монтажа, теория кинематографической съемки, рожденная потребностями нового общества.

Не надо думать, что Лев Кулешов был человеком, далеким от жизни. Он начал прямо с хроники и хроникой снимал на фронте. Он создавал агитфильмы «На красном фронте». Здесь соединялся хроникальный материал с игровыми кадрами, применялись новые ме-

тоды работы с актером, использовались осознанные точки съемки, вводились крупные планы.

Лев Владимирович Кулешов создавал теорию кинематографии. Сам он по образованию художник, кончил школу ваения и зодчества в Москве, поступил работать к Ханжонкову, проработал год. Потом пришла революция. Она сделала Кулешова кинорежиссером.

Тогда он был молодым человеком с серо-синими глазами, с каштановыми волосами, увлекавшийся охотой, мотоциклом и проблемой человеческого движения. Создавалась новая программа способа изображения мира.

Рядом с Кулешовым работала Александра Сергеевна Хохлова.

Александра Сергеевна — внучка профессора Боткина, создавшего в Москве знаменитую больницу. Мать ее — Третьякова, дочь создателя Третьяковской галереи.

Сама Хохлова прекрасная эксцентрическая артистка и душа кинематографического коллектива.

Кулешов и Хохлова были людьми, обладающими магнетическим влиянием на современников, они вкладывали в людей веру в то, что все можно сделать.

Теория, которой придерживался и которую создавал Кулешов, была противоактерская, отрицалась в ней система Станиславского.

В ней движение раскладывалось на элементы, и кинопроизведение монтировалось из этих элементов.

Творчество киноактера как будто отрицалось, но не надо, думая о людях, исходить из того, что они сами о себе говорят, не надо даже исходить из того, что они о себе думают.

Время говорит людьми, переосмысливает их действия, и те основания, на которых работают эти люди, оказываются мнимыми. Только преданность революции, счастливое ощущение перевороченности мира — вот что оказалось истиной.

Я бывал у Кулешова в странной квартире его. Квартира находилась недалеко от теперешней Библиотеки имени В. И. Ленина. На стенах висели рисунки

Серова, изображавшие Хохлову и ее сестер девочками.

На шкафу лежали странные чемоданы, похожие на фрукты или на куски желез, вырезанные из какого-то огромного животного.

Это старые чемоданы, оставшиеся от карет, в которых когда-то ездили в далекое путешествие — из Москвы в Париж и Мадрид. Кареты давно исчезли, но крепко сделанные чемоданы повторяли изгибы кузовов повозок, столетие уже не существующих.

В комнатах, в которых все вещи свидетельствовали о старом, люди говорили только о новом. О послезавтрашнем как о сегодняшнем.

Картин Л. Кулешова не много, но Лев Владимирович учитель кинематографистов, у него учились Эйзенштейн, Пудовкин, Эсфирь Шуб, Михаил Калатозов. Но он не поверил до конца в экран, который многократно повторяет работу художника, обращаясь ко всем.

Кино прекрасное искусство, широкое зрелище.

Народ смотрит для себя и видит на экране себя, додумывает себя и любит экран потому, что на нем себя видит. Люди смотрят на экран, как смотрят в зеркало, идя на свидание.

Лев Владимирович хотел эксцентриады, пытался отделаться от старого искусства. Многие из нас любили тогда эксцентриаду, ею увлекались ФЭКсы — молодой Козинцев и Трауберг — и долго увлекался С. М. Эйзенштейн.

Новое искусство, увиденное в фильме Кулешова «По закону», появилось через отрицание старого, и в то же время оно переосмыслило старое, а не меняло его.

Я тогда мечтал о картинах, в которых было бы мало актеров. Хотелось увидеть актера до конца, не торопиться с ним.

Мне казалось, что кинолента по своему объему равна не роману, а рассказу. Это неверно, думаю я сейчас, — дело не в размере, можно передать и в киноленте содержание романа, но торопиться, не давать досмотреть — нельзя. В основе человек в кинематографии видит человека, и как бы мы ни выдумывали другое

кино, это будут разные способы показа человека и разные способы обучения человека видению мира.

Лев Владимирович Кулешов отрицал киноактера и в то же время создавал нового киноактера.

Мы решили снять картину по сюжету Джека Лондона «Неожиданное». Картина эта должна была рассказывать об английском семействе, состоявшем из мужчины и женщины, которое приехало на Аляску искать золото, пережило катастрофу и пришло к необходимости судить.

Судили человека, который пытался ограбить компанию, к которой принадлежало семейство, причем по сценарию супруги перед этим человеком сами виноваты. Здесь личная заинтересованность в правосудии, а значит, и фальшивость того, что в XVIII веке называлось «естественным правом», была обнажена.

Судьи — сами убийцы и в то же время наследники преступника.

Люди-манекены пытались соблюсти все правила суда. Они не просто убили человека, который на них напал, а связали его, долго мучили, держа в веревках.

Потом судили вдвоем третьего, приговорили к смерти, приведя свои свидетельские показания, и повесили.

Картина должна была вызвать ненависть к такому правосудию, и она ее вызвала. Знаю, что в Южной Америке на представлениях этой картины были драки в публике между сторонниками такого правосудия и противниками.

Снимались в картине Фогель, Хохлова, Комаров, Галаджев. Все происходило в одной декорации — в одной комнате, среди снегов. Оператором был молодой К. Кузнецов.

Как всегда в кинематографии, со съемкой опоздали.

Пока разговаривали, утверждая сценарий, снег растаял. Заменили снег разливом Москвы-реки. По новому сценарию вода окружила дом, судей и пленников этих судей. Судьи оказались сами арестантами природы.

Лента была снята в 1925 году. Это была превосходная лента. В ней появились кадры, пожирающие пространство, а не показан «актер на фоне природы». Че-

ловец, противопоставленный этой природе, как бы ею обвиненный, делал пейзаж близким зрителю.

Картина была не только очень хороша в живописном отношении; это была картина актерская, с чудесной игрой Фогеля и Хохловой.

В. Фогель, с его человеческими глазами, сразу был понятен зрителю.

Фогель играл убийцу; смотря на то, как мучает этого убийцу правосудие, зрители плакали, хотя убийцу и не оправдывали.

«По закону» — лента очень большого мастерства, она предваряет те картины, к которым Запад пришел сейчас, — картины, замкнутые в отдельных комнатах, с драмой, происходящей между немногими. Но «По закону» отличалась от тысяч многих современных французских лент тем, что эта история трех людей была историей и анализом общего представления о буржуазном законе.

Я не мог до конца помочь Льву Владимировичу, я сам делал не то, что думал, не мог воскресить то, что составил, был обладателем мертвой воды, а не живой, и даже разлив полярного Юкона, показанный в картине «По закону», не мог для меня до конца заменить живую воду.

«По закону» — так называлась наша картина. Для Джека Лондона главным было «неожиданное», странность положения людей, которые втроем имитируют правосудие. А режиссер перенес интерес на самое ощущение правосудия, на жестокость женщины, которую играла Хохлова, на библию, лежащую рядом с винчестером, и на упрямое желание переложить ответственность на суд, на какую-то вне человека существующую справедливость, притом справедливость всегдашнюю. У нас в картине убийца был ограблен судьями.

Лев Владимирович Кулешов сейчас сед, долго он увлекался охотой и автомобилем, путешествовал, смотрел, охотился, воспитывал кинематографистов, многое он сделал для Михаила Калатозова, который был в Грузии его сорежиссером, а потом поставил картину

«Соль Сванетии». Он оказался сам солью, которой солят пищу, но не самой пищей.

Он создавал хорошие картины по сценариям трагически погибшего Александра Курса.

Лучшая — «Великий утешитель». Она состояла из двух частей — звуковой и немой. В немой картине шла веселая, как будто реалистическая сказка, рассказывающая о приключении одного взломщика несгораемых касс, в звуковой части шла истинная история, связанная с биографией О'Генри — великого американского писателя, который сам был узником американской тюрьмы.

Но Льву Владимировичу не пришлось перейти на простой сегодняшней материал, хотя он о таком много раз думал и сделал много попыток.

Он создал учебник кинематографии, он воспитатель современной молодежи. Для меня сам Лев Владимирович и сейчас молодой человек. Я его старше, и мне кажется, что он должен вернуться к режиссуре.

Кулепов снимал много раз и часто хорошо. Мне кажется, что он недотерпел до торжества, до нового синтеза.

Самая его идея работать без актеров привела его к мысли работать с людьми, хорошо владеющими своим телом, осознавшими его. Среди его актеров и актеров Пудовкина появились спортсмены, боксеры, метатели молота и т. д. Роль отца в великой ленте «Мать» играет не актер. Боксер Барнет не только стал киноактером, но и сделался хорошим кинорежиссером. Вообще надо быть благодарным людям за то, что они сделали, а не вспоминать в первую очередь о том, чего они не сделали.

О человеке, одержимом восторгом и сомнениями

Видал я, когда был молод, — в Москве, на Арбатском рынке, продают кукол, изображающих молодого, но бородатого человека в черном клеенчатом пальто.

Куклы стояли рядками. Назывались они режиссер. У кукол борода росла ниже подбородка, лицо с узкими глазами, пальто сильно перетянута в талии.

Лев Никулин привел меня на Первую кинофабрику. Она находилась на Житной улице, стеклянная крыша ателье еще сохранилась.

Надо было сделать надписи для картины «Бухта смерти».

Здесь я увидел режиссера, молодого, узкоглазого, с бородой, расположенной, как шарф, на шее.

Одет был режиссер в черное кожаное, туго перетянутое пальто.

Фамилия его Абрам Роом. Он был оригиналом, а не копией.

Он познакомил меня с Л. Кулешовым. С. Эйзенштейна я уже знал как художника.

Роом был человеком горячим, талантливым, нервным, смелым и переимчивым.

Сразу после картины «По закону» предлагал я режиссеру Абраму Роому снять современную картину с тремя действующими лицами. Завязку мне дала одна история, происшедшая между комсомольцами.

Художником картины стал Сергей Юткевич, который бывал на редакционных собраниях «Лефа» и после говорил, что мог бы рассказать о Маяковском с точки зрения мальчика из-под стола.

Картина «Третья Мещанская» имела второе название — «Любовь втроем». В ней три действующих лица и была одна декорация. Играли: Н. Баталов — мужа, В. Фогель — любовника, жена — артистка Л. Семёнова.

Сценарий этой картины мы с Абрамом Матвеевичем писали около поросшей буком горы Костелы, где жили вместе с Маяковским. Попутно снимали хроникальную картину. Темой была еврейская земледельческая колония. Надписи к картине делал Маяковский. Картина была о степном Крыме, о глубоких колодцах, в которых живут голуби, о засушливых полях, домах, построенных из ракушечника, и городских людях, которые пытаются превратиться в крестьян.

Картина не удалась, потому что не удалось дело, о котором рассказываю, создавались поселки старого типа,— не совхозы и не колхозы, они не имели будущности.

Картину «Третья Мещанская» снимали шестнадцать дней. Сценарий был написан с такой точностью, что в нем указывалось, где будет стоять киноаппарат. Фогель и Баталов, чтобы не терять времени, ночевали в ателье. Картина снималась все время легко, вдохновенно.

Так как по декорациям Юткевича комната изображала полуподвал, то картину называли за границей «Подвалы Москвы». Рене Клер отвечал на нее картиной «Под крышами Парижа», уже звуковой. Картина Роома много сделала в мировой кинематографии, потому что он показал, что может сделать актер, как можно доглядеть ситуации.

Оказалось, что зритель не торопится,— если он поверил актеру, если он вошел в положение людей, изображаемых на экране, он может смотреть не час и не полтора.

Он смотрит на их судьбы, как на судьбы близких людей.

Работал А. М. Роом в этой картине с неожиданной изобретательностью. Было найдено много кинематографических метафор и хороших сцен с внезапным смысловым разрешением.

У Абрама Роома много картин, но режиссер не сделал всего того, что он мог сделать. Он всегда недоволен собой, хотел переделать себя. Он себя не только отрицает, он иногда отрекается от себя, от того, что было сделано, даже от такой картины, как «Привидение, которое не возвращается». Мы не всегда понимаем, что часто хоть сделанное не до конца верно, но оно вошло в верное.

Попытка, которая не удается десятилетиями, помогает другим художникам создать новую систему передачи новой жизни.

Абрам Роом создал прекрасную картину по теме Анри Барбюса «Привидение, которое не возвращается».

ся». Это была одна из последних лент немого кино. Сценарий написал Валентин Туркин. Главную роль, роль заключенного, которого отпустили на один день, играл актер Фердинандов. М. М. Штраух играл тюремщика, который издала следит за заключенным. В ленте у него есть замечательные дальние планы. Тема — в том, как усталый человек, получивший на один день свободу, ее не использовал, заснув от усталости.

Не будем приписывать неудачи многих работ наших режиссеров только им одним. Людям всем поручали одну и ту же работу — снятие нескольких лент, которые должны были прямо говорить о славе времени, воплощенной в славе одного человека. Это художественно неправильно: это сбивало людей и лишало возможности развития очень сильных творцов.

Абрам Роом во время войны снял хорошую картину «Нашествие» по сценарию Леонида Леонова. Моя привязанность к первому периоду работы Роома, вероятно, объясняется биографически: иногда работали вместе.

Когда смотришь кинокартины прошлого времени, то видишь, как они торопятся, как они не верят во внимание зрителя, все время подбрасывая ему новые события. Абрам Роом один из первых замедлил показ человека в кино. В первый раз он это сделал в совсем ранней картине «Бухта смерти».

Молодой Охлопков там без перерыва играл кусок в 50 метров, и это было очень интересно именно в строго монтажной картине.

Вообще дело не в структуре монтажа, а в методе отношения художника к натуре, в том, к какого рода вниманию он приучает зрителя.

Путь Абрама Роома не всегда вел к удачам, но начинал удачу многих.

О БАБЕЛЕ

Узнал Бабеля в горьковском журнале «Летопись», в 1915 году.

Высокий, еще не старый, сутулый, недавно приехавший Горький ходил по редакции, больной, недовольный.

Самым близким человеком в «Летописи» для него, как мне казалось, был Бабель. Ему он улыбался.

Исааку Бабелю тогда, кажется, минул двадцать один год; он невысок, большеголов, носит плечи поднятыми, говорит тихо и очень спокойно. В журнале «Летопись» работала молодая белокурая Лариса Рейснер, которая издавала молодежный журнал «Рудин» и ждала, когда настанет время идти на баррикады.

«Летопись» печатала «Войну и мир» Маяковского, вообще в это время Горький очень увлекался Маяковским. Мне давали в журнале книги на рецензию, главным образом переводные книжки по теории.

Предполагалось, что напишу интересно, а авторы не обидятся, потому что не прочитают.

В журнале часто появлялись имена, которые потом исчезали. Авторы проблескивали, но к Бабелю относи-

лись очень серьезно. Он напечатал рассказ о двух девочках — девушках, которые живут неумело и бедственно, отец уехал на Камчатку, мать растерянна.

Рассказ написан с мягким натурализмом; он страшный и в то же время сдержанный. Не помню, напечатал ли Бабель рассказ о двух китайцах в Петербурге — старом и молодом. Это лирический рассказ, очень дерзкий и откровенный. Мне кажется, что тогда Бабель еще не знал, о чем писать, но писал легко.

Потом я встретился с Бабелем в газете «Новая жизнь». Он подписывался под статьями «Баб-ель», статьи назывались «Новый быт».

В третий раз я увидел Бабеля в Питере 1919 года. Он жил на проспекте 25 Октября, в доме № 86. Проспект 25 Октября — это Невский проспект; тогда он был покрыт раковинами сугробов.

Трубы Петрограда дымили, небо синее, холодное, сугробы сверкали слоистым, синевато-желтым перламутром. Между раковинами сугробов шли негустой сетью тропы пешеходов.

В мебелированных комнатах как постоянный жилец Бабель жил один; остальные приходили и уходили. Он спокойно и внимательно рассматривал жизнь. Говорил, что женщины приходят сюда главным образом до шести часов, потому что позднее трудно добраться домой. У Бабеля на столе всегда кипел медный самовар, часто был хлеб: хозяин гостеприимен.

Сюда ходил прекрасный рассказчик, химик Петр Сторицын, человек, любящий писать балетные рецензии и рассказывать невероятные истории. Постоянным гостем был замечательный актер старик Кондрат Яковлев. Потом Бабель исчез, оставив мне серый свитер и желтый кожаный саквояж. Прошел слух, что Бабеля убили в Конной армии.

В 1924 году Бабель появился, привезя две книги; одна из них была написана про Конармию.

Исаака Бабеля часто упрекали в красивости, в романтичности и в библеизме. Такие упреки делал ему и я.

Но в те годы в последний раз в боях встретились конные армии: наша Первая Конная армия казаков и польская кавалерия.

В сабельных походах обновилась романтика войны, и то, что писал Бабель, было правдой.

Ошибкой многих писавших про революцию было то, что они ее боялись и изображали героев своих скромными, боязливыми, как бы огорченными.

Бабелевские герои похожи на героев «Тараса Бульбы» Гоголя, они проносятся над зеленой степью, как красные шары, исхлестанные высоким ковылем. Дымы стоят над степью: война плещется по просторам, зацепляясь то за один, то за другой хутор.

Герои Бабеля, по-моему, реалистичны, они горят огнем своего времени — наслаждаются жизнью и своей жизненностью. Они как будто сами видят свой подвиг и втайне могут пересказать его чистейшими, честнейшими — прямыми словами.

В «Одесских рассказах» горестная и пестрая романтика блатного мира отрицает устойчивость мира порядочных людей.

Бабель не боялся того, что мир пестр и красив; у него никогда не жухли краски. Он видел мир, освещенный войной и пожарами, встречая его бег спокойной и молчаливой храбростью.

Он умел показывать противоречивость жизни, противоречивость вещи и предмета. В письмах с фронта казаки рассказывают о горестных и героических делах, утаивая в грубом слове блеск подвига.

Маяковский был влюблен в Бабеля. Владимир боялся литературы серой, как чижик. Понимал, что если люди одеваются в революционных войнах пестро, то эта пестрота нужна им, как нужны им и звезды в небе.

Вот так я написал сейчас про Бабеля, а сорок лет тому назад я писал иначе, любил его, но боялся не иронического слова.

Часто встречал Бабеля на кинофабрике.

В последний раз Бабеля я видел в Ясной Поляне. Мы шли с ним вместе по невысокой, очень зеленой траве; она, заливая плотно и мягко широкую поляну,

потом скатывалась к реке и кончалась черной узкой рекой, за которой резко подымалась невысокая зеленая роща.

Бабель шел понуро, спокойно, говорил про кино; он казался очень усталым, спокойно рассказывал и никак не мог связать, договорить то, что уже понимал.

Перед этим он написал пьесу «Закат» — библейскую по силе показа горечи и поздней правоты немолодой любви.

Мы шли вдвоем по зеленой мягкой траве, перед нами синела неширокая река, она была как линия, проведенная синим карандашом на бухгалтерской книге, для того чтобы написать под этой чертой слово «итог».

Мы были тогда не стары, пошел 1937 год.

КЕНОТАФИЯ

Так у древних греков и у римлян назывался надгробный памятник, сооружавшийся усопшему, но не содержащий его тела. В греческих романах часто говорится о таких кенотафиях, которые воздвигнуты в честь героев, ошибочно сочтенных мертвыми.

Когда я смотрел японскую картину «Голый остров», я вспоминал и Эйзенштейна, и Довженко, и всю нашу советскую немую кинематографию.

Буду говорить о немом кино. Оно молчало, его забыли, и вот оно воскресает в памяти.

Верно ли понятие «немое кино»?

Разве те картины были немые?

Раз Александр Довженко вспоминал в Союзе писателей о старом кино. Вспоминал, как в темном зале люди вслух читали надписи. Играл рояль, — вернее, шумел, заглушая стрекот киноаппарата. Люди читали надписи все вместе — все громче и громче. Узкий тогдашний кинозал был заполнен хором, который вздыхал и говорил, отвечая действию на экране; актеры на экране говорили голосом зрителя.

Мы создавали немое кино. На руках наших оно умерло, сменилось звуковым. Сейчас опять идут немые картины и имеют успех. К ним не надо подклеивать музыку, не надо их подзвучивать — пускай они оста-

нутся жить. Новое изобретение не уничтожает старое, а только суживает область его применения. Ведь проза развилась в искусстве позднее поэзии, но поэзия осталась.

Слово углубляло смысл кино.

Замечательны титры к «Броненосцу «Потемкину». Расстрел на лестнице сам себя объясняет, а слова женщины, которая несет мертвого ребенка на руках и говорит палачам: «Пустите меня: моему мальчику очень плохо», углубляют мысль. Эти слова вырваны из молчания картины. Это слова сердца, личного горя.

Когда-то Чернышевский говорил, что нужно проверить, мертвые ли лежат в могиле. Так говорил он, воскрешая людей гоголевского периода.

В могиле немного кино лежит живое вдохновение, неисчерпанное вдохновение, вдохновение графики, живописи, смыслового жеста. Пудовкин в картине «Мать» в зрительном кадре сумел дать не простое уподобление движения народа ледоходу, а преодоление ледохода подвигом молодого революционера, показав в монтажной фразе текущую воду, смеющихся ребят, блеск воды и полет птиц, показав весну как революцию, как радость. Когда падает знамя, поднятое молодым революционером, и мать подымает это знамя и сквозь редкое полотнище знамени видно солнце, то трагическая концовка ленты становится разрешением трагедии. Солнце включено в рамки знамени, кадр говорит о победе солнца, которое встанет там, где угадала его революция.

Хорошие дни провел я с Всеволодом Пудовкиным на квартире Бориса Ливанова.

У В. Пудовкина был дар обобщать: видеть в части выражение целого, была великая слитность художественного воображения.

Он избегал в искусстве нарядности, стремился к кадру как бы хроникальному, как бы небрежно снятому.

Он был зрелостью нового искусства, созрев для него в жизни.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

Песок пляжа

— Мы думали, — говорил Сергей Михайлович Эйзенштейн, — что делаем жизнь и кинематографию, но это она, жизнь, делает и нас и кинематографию.

Она делает нас, когда мы ее осознаем, поднимает нас, как фронт грозы поднимает, притягивает к себе жесткие, широкие крылья планера.

Человек осознает необходимость, понимает истину мира, и истина его освобождает.

Сергей Михайлович, когда я его узнал (кажется, в 1922 году), был молод, крепок. Широкий лоб, длинные прямые брови, спокойная улыбка — все было светло, как утро поверившего в себя человека. Большой рот улыбался утру мира — и молодости.

Он снял могучие картины. Работал Сергей Михайлович так же бесконечно много, что и собрание его сочинений, написанных сжато и скупо, вероятно, с трудом уложится в десять томов.

Он умел глядеть вперед и оглядываться.

Он прошел в жизни очень много, а хорошо видел, знал точно многое и бесконечно разнообразное.

Родился он в конце прошлого века.

Эйзенштейн так вспоминает первые свои «крупные планы». Серее три или четыре года, он живет на Рижском взморье — это почти что пригород Риги, песочный проспект вдоль залива-умывальника.

Река намыла песчаный бар и отделила себя его отмелью от моря. На отмели выросли сосны, разбиты сады, цветут цветы, виллы сверкают тщательно вымытыми стеклами.

Старая Рига во время детства Эйзенштейна была как бы остановленным в прошлом городом и в то же время городом вполне современным. Старые рвы обратились в парки, выросли большие, удобные дома с большими квартирами, с фасадами, перепачканными старомодными украшениями в стиле модерн. Все сделано под камень из штукатурки.

Рядом старый город — щели шириной в четыре метра, с фасадами, которые нельзя увидеть. Узкие дома стоят, прижав друг к другу плечи и едва отступив грудью от щели, называемой улицей.

Старые церкви пережегались с амбарами. На амбарах еще сохранились следы блоков, при помощи которых вытаскивали грузы из лодок, приходивших по речке. Речку давно засыпали и забыли.

Это город с большими садами, благоустроенными кладбищами; как говорится, с толстым культурным слоем.

Богатый, разноязычный город, старый город имел свои традиции — латышские, русские, немецкие. Здесь жил Гердер — великий теоретик искусства, друг и учитель Гёте. Здесь были старые книжные магазины и церкви с высокими шпилями, видимыми с моря издали.

Город подходит к морю портом и отмелями пляжей, тянущихся на десятки километров.

У пологого пляжа лежит плоское море, похожее на изнанку алюминиевого подноса; оно голубое и розовое; в нем отражаются чайки.

Это детское море. Эйзенштейн вспоминает себя трехлетним. Он пишет: «Крупный план белой сирени пока-

чивался первым детским впечатлением над моей колыбелью».

Память точна. Эйзенштейн прибавляет: «Впрочем, это уже не колыбель. Это — маленькая белая кроватка с черными никелированными шариками на столбиках и белой вязаной сеткой между ними, чтобы я не выпал».

Ветка не живая, а писаная, рисованная, вышитая.

«Ветка была пышная и изогнутая. Над ней — птички, и очень далеко за ней — сквозь нее были нарисованы традиционные детали японского ландшафта... Ветка была уже не только крупным планом.

Ветка была типичным для японцев первым планом, сквозь который рисовалась даль».

Художник умеет разбираться, взвешивать, вспоминать и искать истоки понимания в том, что он видел через сетку кровати.

Жизнь начата зорко, цепко, очень комнатно и книжно. Книжки лежат как будто уже в колыбели.

Сергей Михайлович Эйзенштейн вспоминает книги и первые впечатления вперемежку. Уже в десять лет в его сознание входит монография Домье — книгу эту, по просьбе мальчика, купила гувернантка.

Художник вспоминает жизнь, разбивая ее на планы, и прав, потому что воспоминания — это разбор склада памяти, и одновременно он неправ, теряя ощущения жизненности.

Сергей Михайлович отплыл от книжного берега. Его растили как комнатного мальчика, но он отплыл дальше всех в жизнь.

Плыл через соленые и через горькие океаны.

Он любил книги, но отплыл в неописанное будущее.

Сергей Михайлович рано пожелал войти в искусство не через дверь, и, войдя в окно, он попал в комнаты, где не было мебели: комнаты висели в воздухе, у них не было фундамента.

Один английский романист признавался со вздохом, что из всех стран, которые он знает, он больше всего хотел бы посетить те страны, в которых уже бывал, но которые не существуют; он хотел посетить остров Робинзона Крузо, долину, в которой стоит гора Али-Бабы,

и плавать по океанам Синдбада-морехода. Эти океаны растеклись по плоской земле и в тогдашней науке срываются с нее повисшей бурей и повисают, замороженные ужасом необычного.

Сергей Михайлович Эйзенштейн посетил страны не только до него не существовавшие, но даже до него еще не вымышленные человечеством.

Театр пародий

Он взлетел в 18-м году. Увидел моря и земли, вошел в здание, под которое фундамент пододвинула революция. Он бросил Институт гражданских инженеров и ушел в Красную Армию, строил укрепления, писал плакаты.

Я его узнал на улице, которая сейчас называется улицей Калинина, а прежде называлась Воздвиженка.

На Воздвиженке купец Морозов когда-то свил себе богатое гнездо, украшенное сплетенными канатами, по образцу португальских дворцов. Дворец изнутри и снаружи пестр и шит из воспоминаний о путешествии; он обременен устарелым украшательством, как комиссионный магазин.

Там работал в те годы Пролеткульт. Сергей Михайлович, молодой художник-график, главным образом — театральный режиссер, ученик Мейерхольда, здесь сперва ставил пародию на пьесу Островского, потом пьесы Сергея Третьякова.

Третьяков, высокий, узколицый, прямолинейный, схематичный, но прямой и яростный, писал пьесы о Китае и об изживании семьи.

Сергею Михайловичу Эйзенштейну нужен был шум ветра и неожиданность. Третьяков дул в одну сторону сильно и отрывисто. Эйзенштейн скоро поставил в зале Пролеткульта пьесу, по названию похожую на одну из вещей Островского, — «На всякого мудреца довольно простоты».

Предполагалось, что вчерашний день кончился и, сорвавшийся с края земли, застыл в пародии. Революция

еще не охватила вчерашний день для будущего дня и будущего тысячелетия — она была как вспышка при съемке хроникера. Мир был разбит вдребезги. Эйзенштейн видал старое раздробленным, хотя он был великим художником.

Так видит своими тысячегранными глазами мир муха или пчела.

Мир у многих тогдашних художников походил на сегодняшней мир Феллини, на хроника, которая вскипела, как молоко, и убежала из кастрюли, сверкая миллионами глаз-пузырей.

У Феллини все раздроблено и уничтожено, и даже океан, откашлявшись, может выхаркнуть только огромного ската с больным, слепым глазом.

Но мир Эйзенштейна был весел, потому что Эйзенштейн революционер. Он был весел превосходством тогдашнего дня над вчерашним. Мир Феллини печален, затейлив и астматичен.

Текст пьесы Островского уничтожался, сторал, раздроблялся. Так, если на раскаленную плиту плеснуть водой, то капли воды раздробленной струи маленькими плотными шариками будут кататься по жгучему железу, уничтожаясь.

Веселый ералаш царил на сцене. Глизер лезла на шест, вероятно потому, что есть выражение «лезть на рожон», а рожон — это шест или вертел. Молодой Александров ходил по натянутой проволоке. Почему-то в представлении принимал участие «генерал Жоффер», имя которого было раздельно и дважды написано на заду цветных рейтуз актера, играющего эту персону.

Раздробленный мир и раздробленные капли сливались, потому что художник превосходил свой смех.

В постановку была включена маленькая кинодеталь, изображающая бегство героя и его путешествие по особняку.

Это были первые кадры Сергея Михайловича.

Шло время, которое освобождало нас от забот о карьере, от поисков денег. Это время наполняло человека, как буря наполняет парус. Буря революции несла нас, и плоскости конструкций дрожали.

Мы росли быстро, но прощались со старым слишком нервно, скандально, как с неразлюбленной женщиной. Бежали, ругаясь, смеясь и боясь вернуться. Пока в залах Пролеткульта было весело. Все распадалось, превращаясь в смех.

Смехом отмывали художники свое прежнее увлечение стариной.

«Потемкин» — брат «Авроры»

Первую свою картину Эйзенштейн характеризовал так: «Только что вышла «Стачка». Нелепая. Остроугольная. Неожиданная. Залихватская. И необычайно чреватая зародышами почти всего того, что происходит уже в зрелых формах через годы зрелой работы. Типичная первая работа».

«Стачка» была не только остроугольной, но и косой и противоречивой.

Перемежаются натуралистические сцены маевки и допроса, реалистическая сцена бастующего поселка, вдруг приобретшего деревенский характер, эксцентрические сцены шпаны, живущей в бочках, и показ полицейских коней на верхних этажах рабочих казарм.

«Стачка» трогательно патетична, талантлива и еще неумела.

«Броненосец «Потемкин» появился внезапно, и в нем художник как будто навсегда преодолел иронию.

«Броненосец» был и остался, он останется, вероятно, навсегда лучшей картиной, и не только немного кино.

Задумывались ленты о 1905 годе. Шел двадцатый год со времени первой революции. Снимали ленту несколько режиссеров, а вышли две картины — «Броненосец «Потемкин» и «Мать». «Мать» несколько опоздала, но это лента одного дыхания. Предполагалось снять 1905 год. Партийное наставление было кратко: лента не должна иметь пессимистического конца. Это лента о 1905 годе как о предвестнике Октябрьской революции.

Через один план должен был быть виден другой план: реальный, сегодняшний, еще даже не десятилетний.

Сергей Михайлович и Тиссе начали снимать, насколько я знаю, в Ленинграде; снимали забастовку 1905 года, когда в Ленинграде потухли уличные фонари и с высоты башни Адмиралтейства Невский был освещен прожекторами. Полоса света вырезывала улицу страхом.

Помню это по рассказам.

Сергей Эйзенштейн, Эдуард Тиссе и Григорий Александров поехали в Одессу. Увидели порт, изогнутый стержень мола и широкое море, чаек и мосты над улицами.

Снять надо было только эпизод о броненосце «Потемкине».

Начали снимать: истина начала уточняться.

Пушкин говорил:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.

Про магический кристалл, про шары, в которые смотрели ясновидящие того времени, про этот намек на образ — короткий и понятный для современников — писали много; кажется, не говорили про магический рост реального кристалла.

Роман, киносценарий рождаются для познания. Мы заселяем их строем бегущих понятий, сопоставляем вымыслы, которые яснее и, сцепившись, становятся кристаллом познания.

«Броненосец «Потемкин» — лента добрая, понятная, она говорит о том, как обыкновенный южный город, смеющийся, работающий, легкомысленный, не знающий будущего, полюбил революционный броненосец, как на ступах лестницы, разнообразно окровавленных, в разнообразно разбитых человеческих судьбах была закреплена эта любовь.

Неужели это не понятно? Лестница шла к морю, ее уже стерли человеческими подошвами. Она имела пло-

щадки, приступки. Люди пришли на лестницу помахать броненосцу рукой и встретились с суровой судьбой, с борьбой и по-разному умирали, по-разному увидев смерть.

Судьба матроса Вакулинчука, судьба убитых офицеров, судьба революции вошла в город; город принял трагедию и стал ее участником.

Здесь нет актеров, но есть человеческие судьбы.

В «Броненосце «Потемкине» сюжет — построение, а не пародия. Понятия построены, подчинены патетической логике и не соотнесены с каким-нибудь прежде существовавшим явлением искусства.

Я помню просмотр киноленты. Слухи были неблагоприятны. Один из руководителей, имя которого вежливо забуду, просмотрев картину, оправдывая неудачу, сказал:

— Годно для клубного экрана.

Мы смотрели ленту непредубежденно, не ожидая большого успеха, хотя любили ум Эйзенштейна. И вот взлетела на экране первая волна. На экране расцвело утро, прилетели чайки. Потом спорили люди, говорили, что чайки по утрам не летают — они где-то сидят в камышах, по своим квартирам, или спят на волнах.

Но здесь чайки — поэтическое понятие; правда, в это понятие входит и то, что чайки питаются рыбой, и что если им бросить кусок хлеба, то они поймают его в воздухе, но чайки в драме или на экране — другие, у них другой полет, они несут на своих реальных крыльях новый груз.

Эдуард Тиссе снял чаек, которые вылетают из тумана, и переосмыслил туман в рассвет.

Лента росла, жили люди, горевали над телом убитого матроса, подплывали к броненосцу; умирали и шли навстречу гибели.

Родилось новое кино.

Снимать надо было к сроку. Тогда снимали скупно, жалея деньги, но не вдохновение. Броненосец «Потемкин», восставший в 1905 году, прошедший через строй царских кораблей, неся красный флаг на мачтах, был замкнут в Черном море, пошел в Румынию, матросы

разбредлись по свету. Те матросы, которые вернулись в Россию, или пережили долгие годы каторги, или были казнены. Сам опальный броненосец был сперва переименован, потом уничтожен. Казалось бы, от него не осталось даже тени. Но у броненосца «Потемкина» был брат-двойник, который назывался «Двенадцать апостолов». Этот старый броненосец уже давно был списан из состава действующего флота. Он стоял на якорях в далекой бухте и служил складом мин. Разгружать мины из него было долго. Значит, надо было его снимать вместе с минами. Прикованный к скалистому берегу, вцепившись тяжелыми якорями в песчаное дно, стоял призрак броненосца в одной из самых дальних извилин бухты Севастопольской.

Надо было снять броненосец на плаву, в море, а он стоял на вечных якорях. Помреж Леша Крюков, — рассказывал Эйзенштейн, — разыскавший броненосец в извилинах Севастопольского рейда, угадал возможность преодоления и этой трудности.

«Поворотом своего мощного тела на 90 градусов корабль становится к берегу перпендикулярно; таким образом, он фасом своим, взятым с носа, попадает точно против расщелины окружающих скал и рисуется во всю ширину своих боков на чистом небесном фоне». Казалось, что броненосец плывет в открытом море.

Когда же понадобилось снять броненосец сбоку, то в тесной кинофабрике на Брянской улице, в маленьком павильоне, в котором сейчас никто не решился бы снимать и учебной картины, поставили декорацию бока броненосца, и мимо него на руках люди, пригибаясь, проносили паруса: это были лодки, приплывшие с берега на броненосец с подарками.

Сцены на палубе броненосца сняты на палубе «Двенадцати апостолов». Под старой стальной палубой дремали все время мины, напоминая о реальной опасности.

Но надо было еще снять броненосец сверху. Построили модель и сняли ее в бассейне Сандуновских бань. На экран выплыл броненосец.

Величайшая из кинокартин, лента, с которой кинематография вошла в ряд великого искусства, снята в самых трудных условиях.

Во время съемки туманы пришли в Одессу. Киногруппы, которых тогда в городе было несколько, остановили свою работу. Сергей Михайлович и Тиссе плыли на лодке, смотрели на берега. У Тиссе был с собой киноаппарат, он снял густой туман, закрытый город, снял, еще не зная, куда придется этот кусок. Туман медленно проходил.

«Растрепанную корпию тумана кое-где пронизывают редкие нити солнечных лучей. От этого у тумана образуются золотисто-розовые подпалины. И туман кажется теплым и живым».

Эйзенштейн, Тиссе и Александров плавали среди тумана в лодке, как в дыму цветущих яблонь. Когда понадобилось показать скорбь города и неожиданность появления тела мертвого матроса на молу, когда появились созданные потом Сергеем Третьяковым слова: «Мертвый взывает», понадобилась какая-то заставка, пафос, характеризующий тон матросской жалобы. Туман стал как бы увертюрой, связывающей трагедию корабля с трагедией города и разделяющей их.

Так Сергей Михайлович строил кинопроизведение из зрительных элементов, собирая их в новую драматургию. Так хроника становилась драмой.

В ответ на скорбь города, по-новому поняв значение гибели Вакулинчука, корабль поднимает красное знамя на своей мачте. Бунт стал революцией.

Город принимает призыв броненосца. Мирные люди, горожане с детьми, выходят приветствовать революцию на лестницу. Это была удачнейшая из массовок мира. Сергей Михайлович не только сумел собрать людей — он сумел их разглядеть. Ученый человек, хорошо знавший живопись, человек, находящийся на гребне своего времени, подчиняющий революции мировую культуру, был лириком: любил человека.

Одесская лестница не спускается прямо к морю.

У нее есть свои площадки. Организованная солдатская команда, покорная приказаниям, шагающая в

ногу, появляется на лестнице, стреляет по мирным людям.

Происходит анализ гибели людей. Гибнет мать, пришедшая сюда с коляской, в которой находится грудной ребенок. Катится коляска, то убыстряя свое движение на ступеньках, то замедляя движение, — катится к гибели.

Для того чтобы понять меру человеческой жестокости — бессмысленной жестокости, мало показать миллионы убитых, надо высветить ясным светом тех, кого мы жалеем, — тогда жалость становится негодованием.

Так Эйзенштейн раскрыл ужас расстрела через движение коляски по лестнице туда, вниз, к камням, на которых младенец должен разбиться. Мирные люди — среди них учительница в разбитом пенсне, вероятно читательница Короленко, — хотят остановить расстрел, учительница хочет объяснить людям, что так нельзя, — и гибнет.

Тогда броненосец на эту бессмысленную жестокость власти отвечает выстрелом по городу.

Как это показать? Возмездие необходимо. Но как найти виноватого среди этих домов? Где дворец градоначальника, где казармы, где живет тот офицер, который повел расстрел?

В Крыму, на лестнице, ведущей от Алуштинского дворца к морю, лежат попарно мраморные львы. Это скульптура почти ремесленная, хотя и добросовестная. Львы эти лежат по-разному: одни совсем спокойны, другие как будто пробуждаются, третьи поднимаются с рыком.

Эйзенштейн смонтировал их так, что кажется, будто каменные львы, оставаясь мраморными, вскакивают и рычат от негодования. Так создалась разрядка сцены.

Расстрел на лестнице происходил на самом деле, но так, как он снят Эйзенштейном, он означает не только одно, частное преступление царской власти. Эйзенштейн говорил:

«Сцена на лестнице вобрала в себя и бакинскую бойню, и 9 января, когда «доверчивой толпой» народ

радуется весеннему воздуху свободы пятого года и когда эти порывы так же беспощадно давит сапогами реакция, как зверски сожгла митинг в Томском театре разнузданная черная сотня погромщиков».

Мраморные львы, пробужденные выстрелами революции, не символ, это вызов к нашему сознанию, это как бы сам зритель в негодовании встает в зале.

Развязкой картины являлась сцена, когда броненосец «Потемкин» проходил через эскадру.

Матросы эскадры приветствуют восставших братьев криками. Это и апофеоз, и горечь неудачи революции, крестьянской революции, когда невозможно было превратить общереволюционное настроение в победу, когда еще не было четкой организации.

В ленте С. М. Эйзенштейна информация, сообщение о событиях превращено в художественное произведение, имеющее свои законы, необыкновенно точные.

«Броненосец «Потемкин» рассчитан как поэма великого поэта.

Часто думают, что вопросы так называемого «монтажа» относятся к ведению режиссера и в конце концов только ему интересны, но в «Броненосце «Потемкине» монтаж делает ленту внятной.

В этом фильме предмет показывается сперва как бы случайно, потом он дается в куске большой длины и только после того, когда зритель уже ознакомлен с куском, входит в развитое кинематографическое действие.

Все это сейчас использовано в мировом кино.

Можно сказать, что чем дольше живет кинематография, тем ближе в своих удачах она подплывает к «Броненосцу «Потемкину» Эйзенштейна. Оказалось, что происшествие, интрига, которая обрабатывается в мировой драматургии тысячелетиями, необходима, но не всегда; что может быть создан сюжет, в котором нет связи, понимаемой традиционно; но появляются новые связи новой художественной идеологии и новой художественной логики.

В «Броненосце «Потемкине» поразительная слитность смыслового и графического построения кадра,

причем нигде произведение не кажется сцепленным из неподвижных кусков — везде подвигается неожиданно плавными столкновениями.

Помню зал в кинотеатре на Арбатской площади. Картина была уже просмотрена в Большом театре, сейчас шел первый широкий показ.

Вся киногруппа, кроме Эйзенштейна, надела матросские костюмы, были повешены флаги — море как будто вошло в театр. Мы увидели, как поднимаются волны, как входит на экран жизнь, выбранная в кусках, но не до конца, увидели поэтическое кино, мысль режиссера, противопоставляющего огромные обломы жизни.

Я помню Сергея Михайловича на Арбатской площади, перед кинотеатром. Он без шляпы, ветер шевелил легкие волосы. Он молод, улыбался счастливо; рядом с ним Тиссе; вероятно, этот кусок сохранился в кинохронике — его кто-то снимал.

Сергей Михайлович жил тогда, если я не ошибаюсь, на Чистых прудах, в небольшой комнате.

Жилуправление дома, увидавши картину, присудило ему самовольно две комнаты и нашло комнаты в своем доме.

Сергей Михайлович показывал мне свои две комнаты. На окнах висели цветные соломенные шторы. Эйзенштейн показывал, как, спуская и подбирая шторы, можно изменять пропорции комнаты.

Уже гремела слава. Эйзенштейна вызывали в Берлин. Картина шла по всему миру.

Кино изменялось, и люди, которые прежде просто снимали, уже мечтали о том, чтобы на экране выразить себя и время, которое ими выражает себя.

Люди ходили гордыми, как будто они все вместе сняли эту картину.

Говорю о нас, кинематографистах.

Так появился «Броненосец «Потемкин». Умерла интрига, которая когда-то родилась в римской комедии, происшествие, которое потом тысячелетиями обрабатывалось: чудо превращения цветка в плод и семя произошло.

Появился сюжет, иначе распределяющий момент, и отсутствие связей, понимаемых традиционно, не ощущалось как отсутствие художественной логики.

Эйзенштейн сам сделал чрезвычайно много; кроме того, он подготовил возможность великих усилий других.

Общего нового, надпланового сюжета он долго не мог создать. Поразительность смыслового и графического построения кадра часто делала произведение сцепленным из неподвижных кусков, подвигающихся толчками.

Кино как бы цитировало графику и картины.

Эйзенштейн любил цитаты, хотя и боялся цитат, которые стояли бы друг другу в затылок кильватерной колонной. У него бывали другие, иронические цитаты: так выглядит в фильме «Старое и новое» случка племенного быка, смонтированная со свадьбой, смерть быка, во время которой воздушные шарик взлетали в небо, сопровождаемые патетически-ироническими надписями.

Он был прав, потому что так видел; был неправ, потому что и сам был недоволен своей иронией.

Монтаж аттракционов

Высоколобый, сдержанно лиричный, все видавший, все могущий связать композиционно, Сергей Михайлович сперва торопился.

Я говорил уже о каплях, которые на раскаленной плите превращаются в шарики воды; Сергей Михайлович это называл аттракционами. Каждый аттракцион имеет свою эмоцию и тему, но вместе в монтаже они как бы балерины абстрактного балета.

Очень рано Сергей Михайлович начал употреблять понятие «монтаж аттракционов».

Что такое аттракцион?

Аттракционом в цирке и варьете называют отдельный номер, заключающий в себе отдельное решение,— скажем, эффект. Пример: человек подымает большую

тяжесть или очень высоко прыгает, подкидываемый пружинным трамплином.

Аттракцион может быть развит рядом прыжков или рядом подъемов тяжести, но тем не менее он остается единым впечатлением. Он связан как будто бы с ощущением и в то же время отделен от соседнего аттракциона.

Аттракцион — номер программы, который может быть и переставлен для удобства демонстрирования на арене.

В этот же термин Эйзенштейн вкладывал иное значение. Аттракционами Сергей Михайлович называл краткие, самовыразительные, физиологически действующие на человека, зрительно выраженные построения, которые сами несли в себе то содержание, которое в старых поэтиках звалось сюжетом и передавалось взаимоотношением эпизодов.

Аттракционы не соответствуют словам: это понятия, первичные понятия, еще связанные с ощущениями, как бы не оторванные от них. Это не сигнал эмоций, а сами эмоции.

Сергей Михайлович в словах «монтаж аттракционов» вводил понятие отрывистости, хроникальности. Здесь он следовал ошибкам многих, хотя намного дальше их видел.

Мне в книге «Литература и кинематограф» в 1923 году казалось правильным утверждать, что сюжет — это только мнимое соединение эффектов, нитка, сшивающая аттракционы, нанизывающая их в бусы.

Основное было — шарики первичных ощущений, — так мы считали. Само слово рассматривалось в первую очередь не в связи с другими словами, не как носитель понятия, а как «самовитое, самоцельное слово».

Но само слово существует и изменяется от соседних слов; изолированное слово так же невозможно, как и изолированный цвет. Кроме того, здесь необходимо уточнить термин.

Человек мыслит не ощущениями, а понятиями, выделенными из мира, вымышленными.

Они существуют и тогда, когда мы отворачиваемся от мира, когда он не воздействует на нас теми чертами, которые коренятся в понятиях. Способность расчленять и соединять, видеть крупно и мелко, распределять понятия в пространстве, которое тоже является понятием, когда оно мыслится, — эта способность великое качество, достижение человеческого мозга.

В 30-е годы у многих художников преобладало значение детали. В театре пьеса была как будто только предлогом для создания сценических положений.

В стихотворении строка или двустопице, ударное слово, выделенное рифмой, как бы преобладало над общим сюжетным построением.

Сюжетное построение иногда повторялось. Например, Маяковский несколько раз брал событийный ряд: человек живет, умирает и возвращается, воскрешенный, в иной, измененный мир.

Это схема «Облака в штанах», «Мистерии-Буфф», «Человека», «Войны и мира», «Про это».

Отдельный же кусок необыкновенно разнообразен, закончен. Сюжет лирично-условен.

Так представляется на первый взгляд, но в поэзии противопоставление частей очень сложно и предсказано всей историей искусства. Противопоставление высокого низкому, о чем мы будем говорить впоследствии, художественная ирония, говоря о ней в высоком смысле, переплощают отдельные смысловые высказывания.

Кино было молодо и только что открыло разнопланность, возможность волевого изменения масштаба понятий. Выделение главного из общего, подчеркивание главного хотя бы простым укрупнением, прокладывание пути для зрительных ассоциаций — все это играло еще большую роль, чем тропы, то есть слова с измененным значением, в поэзии.

Измененное, укрупненное понятие рождало как бы самовольно понятие аттракциона. И очень часто это понятие окрашивалось в иронию уже выбором объекта съемки.

Говоря о «монтаже аттракционов», мы не должны думать, что разговор идет только об ошибках. Это была

великая попытка огромного значения. Слово не только отражает объект, предмет, оно его заменяет в мышлении.

Мышление словесно, и поэзия — сопоставление слов, но это такое сопоставление, в котором за словами стоит жизнь. Трудное достижение — через кажимость-видимость, через анализ — обозначение предмета — достижение сущности вещи, — цель искусства. Вся история — изменение значений слов; смена поэтических стилей вызывается не модами, не тем, что люди хотят сменить широкие штаны на узкие, а тем, что люди хотят увидеть самих себя и мир вокруг себя.

Литература не только один из миров слова, не только один из видов словесного осуществления, — это и борьба со словами во имя ощущения мира. Не всегда учитывается философский опыт расчленения стадий отражения мира.

В. И. Ленин в «Философских тетрадах» составлял конспект лекций Гегеля по истории философских формулировок:

«Существование и понятие — должно быть, у Гегеля отличаются примерно так: факт (бытие) отдельно взятый, вырванный из связи, а связь (понятие), соотношение, сцепление, закон, необходимость».

Не надо думать, что, имея представление, мы овладели самой вещью.

Мы мыслим словами, которые выражают только общее. Ленин формулирует:

«Подробно о том, что «язык выражает в сущности лишь всеобщее; но то, что думают, есть особенное, отдельное. Поэтому нельзя выразить на языке то, что думают».

Тут же записано: «В языке есть только общее».

Вокруг этой борьбы между законами языка и сущностью явлений делалось потом много попыток с целью уточнить процесс овладения конкретным и доказать, что конкретное вообще не познается.

М. Верли в книге «Общее литературоведение» (М., Изд. иностранной литературы, 1957) писал, повторяя

общеизвестную и неточную, приблизительную и многими повторяемую мысль:

«Еще со времени Гердера известно, что, в сущности, каждое слово представляет собою художественное представление, и, наоборот, поэзия — это своего рода игра на совершенно определенной клавиатуре грамматических систем».

Многие не подвинулись дальше таких упражнений.

Монтаж аттракционов был попыткой сменить и расширить клавиатуру, сменить звучание мира, приблизить искусство, не теряя общего, к отдельному.

Была сделана попытка сменить клавиатуру. «Монтаж аттракционов» пытался заменить познание законов сцепления прямым сталкиванием фактов «аттракционов».

Факты выбирались по принципу их художественно-эмоциональной выразительности.

Клавирши между «аттракционами» пропускались. Терялся путь к вещи как к сути.

Условность языка увеличивалась условностью монтажа.

Художник не хотел этого. Он думал, вероятно, приблизительно так: факты нужны для того, чтобы увидеть материал, из которого сложен мир. Человек, ушедший при помощи слова от инстинкта, от прямого соприкосновения с миром, через искусство, преодолевая слова, через музыку и кино, возвращается к осязанию связанного мира, части которого нельзя произвольно отделять.

Аттракцион в эйзенштейновском понимании этого слова — непосредственные эмоции, связанные с взаимоотношением разнокачественных явлений мира. Это мир, как будто освобожденный от слова, но не немой, а рождающий слова заново.

Но мир, который хочет таким образом выразить художник, сообщает о себе только поразительное.

Он становится молчаливым, когда ему надо говорить о своем обычном. Возникает также необходимость выделения, необходимость создания замены слова в кино. Эйзенштейн полагал, что такая замена — кадр в его

смысловой законченности, и придавал особое значение «крупному кадру».

Крупный план у Эйзенштейна — это не только деталь, выделенная приближением киноаппарата, но и вообще художественно выделенная смысловая главная деталь.

Здесь не только осознанность техники кино, но и перевоплощение этой техники.

Крупный план технически родился в американской кинематографии, но там это был не «крупный» план, а «близкий». Аппарат приближался близко к предмету. Термин определялся технологически. Крупный план в советской кинематографии — это не приближение к предмету или не только приближение к предмету: это сопоставление прямо выделенных предметов. Термин определялся отношением.

Предметы, противопоставленные друг другу, или сцены, противопоставленные друг другу в своем монтаже, рождают новые эмоции, которые заново подчиняются художнику, неся новое смысловое выражение.

Поэтому монтаж аттракционов опасен. Он может обратиться в «ревию» сопоставлением разнохарактерного. При таком сопоставлении не будет понятия истинность предмета. Будут сопоставляться не предметы, а различность их подачи.

Будет использован так называемый бурлеск — пародированное переодевание.

Посыпанное стеклянными блестками ревию, женское тело, маскированное в обнаженные стоногие роты, — это не эротичность ощущения, а массивность потерянного ощущения.

Будем говорить о великих людях, перечисляя не столько то, чего они не сделали, сколько то, что они сделали. Ведь мы не упрекаем путешественников за то, что они не увидели весь мир, не стерли с карт все белые пятна и не заменили их точным рисунком гор и рек.

«Вещь» у Эйзенштейна преобладала над «соотношением».

У Сергея Михайловича были разные увлечения; сильно увлекался он великим писателем Золя. Золя во-всцен, он любит перечислять предметы.

Я бы сказал, что он их не сопоставляет и как будто намеренно пренебрегает связями. В его творчестве мы попадаем на великий рынок, на котором продаются продукты неосвобожденного человеческого труда.

Вот рыбный ряд, вот ряд мясной, вот сырный ряд, — предметы разделены на утеху потребителю. Великий писатель расширил представление о красивом и вообще о том, что поддается изображению в искусстве. Но он завалил мир своих романов предметами. Он не всегда мог монтировать свои вещные «аттракционы», сопоставлять их, показывая через отношение вещей человека.

Связи были нужны художнику. Он голодал без них, как горожанин без кислорода. Ища связи, и связи не традиционные, а реальные, Золя увлекся законами наследственности, показывая их в романах как фатум, тяготеющий над человеческими отношениями. Таблица родства, клавиатура генов позволяли ему разыгрывать роман, связывая сцены в систему. Золя не пошел дальше. Он как бы создал для нового искусства только чрево.

История одной майолики

Эйзенштейн жил в мире большом, но замкнутом. Не сразу он нашел выход в общий изменяющийся мир.

Между тем мир вокруг стремительно обогащался. Количество воспринятого изменялось. Изменение шло не через иронию, а путем узнавания.

Когда брали Зимний дворец, то один из бойцов вырезал из майоликовой картины изразец. Ничего ценного — ни картины, ни золота, ни статуй — не пропало, но человек взял на память кусок изразца, не зная, что это часть произведения.

Прошли годы. Зимний дворец весь наполнился вещами, отобранными у богачей, присланными из разных

мест; появились залы с фарфором, с коваными изделиями, с мебелью. По воскресеньям в чисто натертые комнаты бывшего дворца стали приходить старые женщины; они садились на стулья, сидели прямо, положивши на чисто выстиранные платья руки с надутыми, выпуклыми венами. Они смотрели на прозрачные шкафы с фарфором, на хитро выкованные латы, на чисто вымытые дворцовые стекла и на Неву, которая не спеша проходила мимо дворца, тоже осматривая прекрасный город перед спокойной смертью в заливе.

Волны не умирают, они превращаются. Прошлогодний снег тоже не умирает — он течет к Неве, он бежит через пустыни, клубясь под жарким солнцем.

Женщины, не торопясь, как будто временем им отпущена целая вечность, сидели на высоких стульях своего дворца.

Одна из них увидала на майоликовом панно закрашенный, кажется желтой краской, квадрат. Она приходила много раз, а потом принесла майоликовый изразец и передала его хранителю музея, улыбаясь.

— Он лежал у нас на кухне, — сказала она, — перевернутым, и на него ставили утюги. О нем забыли. Я вспомнила и перевернула.

Это был изразец, тридцать лет тому назад унесенный из дворца во время революции.

Революция начинает сразу посев многих лесов, и смешивает посадки, и восстанавливает потери, и находит, переосмысливая, новые решения. Нет в мире ничего более быстрого, чем неторопливость революции, подымающей весь океан человечества.

Революционный народ с такой широтой, с такой всеобщностью создавал новую действительность, воспринимая искусство, что ирония ему чужда, бесполезна.

Ирония и вдохновение

Пафос не всегда подчинял себе иронию.

Вдохновение людей по характеру своему различно, но, может быть, это различие — только разделение одного потока, или, может быть, эти потоки сливаются.

Может быть, страна искусства лежит в двуречье.

Гегель говорил о значении иронии в искусстве, но он спорил с Шлегелем, для которого ирония — высший принцип искусства.

Ирония не всегда заключает в себе самоуничтожение, она близка к комическому. Ирония, не будучи основным в искусстве, течет параллельно к главным явлениям нового взгляда художника на предмет.

Она связана с новым сопоставлением. Мир пророка до прихода вдохновения отвергнут творцом. Но «Пророк» Пушкина не ироническое произведение; мир становится для поэта прозрачным, прозрачна глубина моря, и звук прорастающей лозы вытеснен для уха художника.

В «Евгении Онегине» есть ирония: это ирония поэта, знающего другой путь, кроме пути, по которому вынужден идти герой.

Гоголь писал о грозной выюге вдохновения, но и Гоголь не ироничен. Он побеждает свою иронию высоким пафосом, мечтой о будущем, по отношению к которому сегодняшней день — только скучная ночевка на почтовой станции, где нет лошадей и слышен звук струящегося за окном дождя.

Ирония не должна быть самоутверждением, она не должна быть иронией для себя — своей иронией. Нельзя создать художественное произведение великого плана на том, что ты будешь смеяться, а другие расстроятся.

Данте иронизирует над папством, но не иронизирует над любовью людей, которые в огне ада продолжают любить друг друга и видеть друг друга.

В раннем советском искусстве у многих художников были элементы иронии; ирония выражалась и в нарушении пропорций элементов произведения.

«Октябрь»

Эйзенштейн снимал. Он плыл, окруженный славой, под красным флагом, поднятым на броненосце «Потемкине». Он считал себя победителем и был победителем.

Я не буду писать его историю — у меня на это нет сил. Когда-то просили Сергея Михайловича ученики, чтобы он их научил тому, «как становиться Эйзенштейном». Он не дал ответа. Научить можно одному: не повторять старый путь, или, по крайней мере, старых ошибок.

«Октябрь» был лентой перегруженной. Содержание ленты — взятие Зимнего дворца, но по ошибке сам Зимний дворец и его вещи стали героями ленты. Статуи, посуда, бесчисленное количество часов, боги самых разнообразных видов, статуи на крыше, драгоценности, вещи дворца, пародийно взятые, стали героями картины. Вещи обращались в символы не побежденной до конца чужой культуры.

Эйзенштейн шел своим прежним путем, а между тем в искусстве нет прямой дороги: есть арки мостов, которые переброшены с одной опоры на другую. Сергей Михайлович хотел снимать, как развели Дворцовый мост. Дворцовый мост развели для того, чтобы не могли прийти рабочие дружины на помощь штурмующим, но Зимний дворец берут люди и с этого берега: существуют пушки Петропавловской крепости, и орудия «Авроры», и Шлиссельбургское шоссе. Мост не лежит на пути сюжета, его роль скорее цитатна. Мастер цитирует самого себя, свою «лестницу».

Как был снят этот утренний подъем? На мосту при перестрелке убивают женщину, она лежит — белокурые волосы ее раскинуты. На мосту убита извозчицья лошадь, запряженная в пролетку. Пролет моста начинает подниматься, шевелятся волосы убитой, рождается движение: мост поднимается, показывает свою грудь, свои железные ребра.

Пролетка повисает, с другой стороны повисает в комуте белая лошадь: они подняты ребром ладони моста. Потом лошадь срывается в воду, а коляска катится с крутого откоса.

Все снято гениально, но эмоции эпизода не нужны. Этот аттракцион ни о чем не информирует.

Во дворце все интересно. Около статуи прекрасной обнаженной женщины тоскует женщина в военной гим-

настерке. Идут часы, показывая время всех городов и континентов.

Лента не сливается, не получается того, что Эйзенштейн называл «интеллектуальным кино». Комнаты дворца кинематографической поэмы не соединяются. Дрожат хрустальные подвески люстр, отвечая на дробь пулемета. Эхо дворца передано сжимающимися и разжимающимися диафрагмами.

Сергей Михайлович велел взорвать ракету в одном из залов дворца, для того чтобы увидеть эффект взрыва выстрела «Авроры». Рамы вылетели.

Эйзенштейн рассказывал: подошел старый капельдинер, начал сметать стекла с паркета, потом выпрямился и сказал Сергею Михайловичу:

— Когда ваши в первый раз брали дворец, они его больше берегли.

Я бы прибавил, что сейчас берегут дворец еще больше, потому что его увидели, и по паркету его прошли, и в окна его заглянули, и на шелк малахита залюбовались.

Оказалось, что способ укрупнять монтажный аттракцион не универсален. Эффект аттракциона, даже поразительного, менее содержателен, чем сцепление слов-понятий и сцен-понятий.

Я видел картину на просмотре. Все было поразительно. В зале сидели кинематографисты, ахали, удивлялись, разочаровывались.

Весело разошлись, упрекая Эйзенштейна. Рядом со мной шел молодой Пудовкин. Он сказал с завистью:

— Как бы я хотел иметь неудачу такой силы... Посмотрите, все побежали работать и будут работать по-новому.

Сергей Эйзенштейн за морем

После картины «Октябрь» и «Старое и новое» С. Эйзенштейн и Г. Александров поехали за границу.

Их приняли восторженно и настороженно. Приехали люди из страны революции. Скоро оказалось, что именно революция их и интересуется во время поездки.

Сергей Михайлович был и остался самым знаменитым и самым признанным мастером кинематографии в мире.

Ему предлагали очень много тем для съемок, сним много раз договаривались, — вернее, сговаривались, а договориться не могли. Когда дело доходило до последних простых вещей — не до разговоров об интеллектуальном кино, а до разговоров о том, для чего будет снимать Сергей Михайлович, что увидит зритель на экране, то оказывалось, к изумлению продюсеров, что Сергей Михайлович не только человек, который снял картину «Броненосец «Потемкин», но и человек, который не может снимать, забыв про революцию, хотя может снимать разное.

Знаток мирового искусства, человек, влюбленный в вещи, а значит, европеец, человек огромного масштаба, — значит, человек, который должен нравиться американцам, — он был советским художником, но не мог и не хотел себя вынуть из ветра своей родины, хотя бы на время.

Все переговоры начинались восторгами заказчиков и кончались их испугом.

Удачной оказалась поездка в Мексику, где была своя, национальная революция. Для Мексики Эйзенштейн много сделал.

В Мексику он привез кино (в мексиканском кино можно узнать почерк Эйзенштейна и Тиссе), в Мексике он увидел патетику революции — она шла с ними вместе, потому что они были рождены хоть не вместе, но одним мировым процессом.

Но существуют деньги, для съемки их надо достать. Сергей Михайлович снял картину; денег не хватило. Из материала сделали разные картины, — хозяевами в розницу было продано все, до обрезков включительно. Человек, который придумал монтаж аттракционов, был размонтирован в одной из лучших своих картин «Мексика», был растерзан, потому что ему не дали соединить.

Человеческое творчество многократно, и культура

человечества создается не одним каким-нибудь народом, а всеми народами мира.

Центральная Америка дала человечеству кукурузу, табак и картошку. Мексика имела большую культуру, своеобразную до конца. Эта культура не экзотична, это не собрание отдельных предметов — это целое, связанное, художественное жизнеотношение, имеющее свою долгую историю.

Мировое искусство имеет свое движение. Эйзенштейн — это не то, что Диккенс или Гриффитс, и даже не то, что другие советские режиссеры. У него, у Довженко, у Пудовкина в общей системе социалистического искусства — у каждого есть свое жизнеотношение.

Система художественного мышления Эйзенштейна пластична, статуарна и несколько прерывиста. Она монументальна и скупа. В лучших своих вещах Эйзенштейн не засыпает экран изображениями, а изолирует их на огромных, пожирающих пространство фонах.

Лента, которую снимал Эйзенштейн в Мексике, начинается с показа грандиозных архитектурных памятников и скульптур.

Я бывал на выставке мексиканского искусства и был подавлен грандиозной связностью художественного мышления, трудно мне доступного, осложненного поздними католическими влияниями.

Сергей Михайлович через искусство показал народ, укрупнив и выделив отдельные объекты, приблизил Мексику к нам, включил ее искусство в общее достояние народов.

Он показывает сегодняшних мексиканцев, или, вернее, мексиканцев, от которых нас отделяет полстолетия, на фоне древних памятников. Старые скульптуры оживают, приближаются, становятся портретами. Древние пирамиды показывают грандиозность сил народа. Люди, которых мы видим, как бы представлены своим искусством. Потом мы их видим как рабов колониализма, зная драгоценность этих людей. Столкновение крестьян с плантаторами — это не столкновение культуры с бескультурьем, а высокой культуры Мексики со слабым

отблеском европейской культуры, одичавшей в руках колонизаторов.

Натуры мало: все время повторяются одни и те же заросли, кактусы, одни и те же плантации, камни, укрепления. Людей не много, и столкновение становится необыкновенно драматичным и личным.

Грандиозная монументальность картины несколько ослаблена игрой актеров, изображающих плантаторов, и пустяковостью девушки, которая пошла на «охоту за человеком» и погибла; она злая, но не страшная, — она никакая. Недаром она даже не умирает в кадре — это заменено изображением канотье, прокатившегося через кадр.

Новая художественная система еще не до конца создана, но так грандиозна, что побеждает зрителя.

От «Мексика» к «Александр Невскому» и «Ивану Грозному» идет путь художника.

Лента проста, как пирамида, и так же прочно стоит на земле.

Об одной мексиканской встрече Эйзенштейна передаю со слов художника

Мне Маяковский про Мексику рассказывал, даже как будто сердясь, что ему приходится говорить о таких невероятных, экзотических вещах. Для того чтобы они не были экзотические, о них надо рассказывать или длинно, или в стихах.

Длинно не умел рассказывать Маяковский, а в стихах не умею я. Кроме того, я не видел Мексики. Я долго не видал и картины Эйзенштейна «Мексика», увидел сейчас, через тридцать лет.

Картину снимали, поссорились, смонтировали без Эйзенштейна, смонтировали, сколько смогли. Получились разные картины, еще остались остатки. Какой-то кинематографист купил остатки — у него было мало денег.

На экране подымали и несли в бесконечных дублях тяжелые кресты не актеры — какие-то паломники в

мексиканской религиозной процессии. Повторялись кадры, взятые из разных мест: это была настоящая процессия.

Как будто картина о Мексике шла сама на распятие, кадр за кадром.

Трехпалые, пятипалые, шестипалые руки кактусов подымались из сожженной земли к небу. Так десять лет тому назад я увидал куски. Потом видал картину.

Сергей Михайлович не смонтировал ленты до конца, произошло так, как будто поэт писал поэму, создавал строки, а рифмы потом выбирал книжный продавец.

Мне рассказывал Сергей Михайлович и напевал песню, которую я забыл.

Есть в середине Мексики — это еще не песня — долина, похожая на чашу. Про нее поют. Тут я буду приводить песню неточно:

Туая тепе, туан тепе,
Страна родная...
Три тысячи рек, три тысячи рек
Тебя окружают.
Но так далеко, так далеко,
Что не доехать...
И лошадь не то, и поезд не то...
Так далеко...

Это отрывок песни о родине, которая недоступна.

Вероятно, это долина сухая и нет там трех тысяч рек.

Звенит воспоминание.

Страна так далеко и так потеряна, что кажется она звучащим водою раем.

Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров и Тиссе ездили по Мексике и однажды попали в большую каменистую долину, которая была похожа на широкую чашу, вырытую на огромном плоскогорье, поднятом кверху.

Стоял там, вероятно, город, вероятно, серый, и были там резкие тени. Над одним домиком висели вырезанные из железа и раскрашенные часы.

То ли надо было проверить время, то ли показалась вывеска знакомой, Сергей Михайлович зашел в дом:

у узкого окошка работал часовщик. Он поднял голову, улыбнулся Сергею Михайловичу.

— Здравствуйте. Я о вас слышал по радио. Вы, кажется, из Одессы?

— Нет, — ответил Эйзенштейн, — но я снимал в Одессе.

— Да, да, снимали... об этом говорили по радио. Но вы из России?

— Из России.

— Скажите, как на Дерибасовской?..

Сергей Михайлович рассказал довольно подробно.

— Там, в Одессе, есть лестница, — сказал часовщик.

Он был стариком. Больше мне Сергей Михайлович про его наружность ничего не рассказывал.

Старик продолжал:

— Там есть очень крутая лестница к морю... Как бы я хотел по ней спуститься или даже подняться. И вы туда скоро вернетесь?

— Скоро! — сказал Тиссе.

— Одесса... — сказал старик, — как это далеко!.. Как хорошо там у нас, какой веселый город, сколько там деревьев! И трамвай ходит, раскачиваясь, и люди смеются.

— Деревья сомкнулись над трамвайными путями, лестницу чинят, — может быть, сказал Тиссе.

Он добрый человек, тогда был очень сильным человеком и говорил, утешая старика.

— Вот повидал людей из Одессы, — ответил часовщик. — А тут одни индейцы. Они добрые, и я теперь знаю их язык, я говорю по-испански. Все слова знаю, какие нужно для часовых дел мастера. Не рассказывайте, что я еврей, — здесь есть антисемиты. Прощайте, господа!..

Потылиха

Прежде чем писать про Потылиху, скажу доброе слово о старой кинофабрике на Житной улице, у Крымского моста. Построил ее еще Ханжонков.

Ее павильоны были малы и напоминали старинные

фотоателье: у них стеклянные крыши-потолки. Но все же это была кинофабрика, любимая людьми, которые в ней работали: в ней снималась картина «Стачка», многое для «Броненосца «Потемкина».

В сценарном отделе одно время работали Всеволод Иванов, Бабель, Виктор Перцов, Сергей Третьяков, который сильно помогал Эйзенштейну в картине «Броненосец «Потемкин». Здесь снимал первую картину Иван Пырьев, здесь снимал Охлопков картину, которая могла оказаться великой, но не удалась,— в ней были огромные возможности. Называлась картина «Путь энтузиастов». Ее запеределявали, заредактировали.

Но у фабрики были большие удачи. В основном здесь началась советская кинематография.

Кино выросло. На Воробьевых горах поставили новую фабрику. Она большая и все время растет. Довженко обсадил ее цветущими деревьями, она уже заняла мыс между улицами и все растет и растет. Кажется, что мыс весь заполнится камнями ателье.

Ателье ее подобны ангарам.

Под ними текут пустотой широкие проходы, похожие на те коридоры, по которым бегаешь во сне.

Но коридоры сна уже, ниже.

Хотя павильоны Потылихи похожи на ангараы, но из них редко вылетают самолеты дальнего следования.

Но надо любить Потылиху, в ней много сделано. Ее любил и защищал Сергей Михайлович Эйзенштейн.

В Екклесиасте сказано, что говорить, что сегодняшней день хуже вчерашнего,— это не дело мудрого. Это старческая ошибка.

Рост — это многократность перерождения.

Мир уходит от тебя, а ты хочешь его задержать. Нельзя же потащить за собой станцию.

Значит, будем говорить о Потылихе: она одна из самых больших кинофабрик мира. Она рядом с университетом, а внизу Москва-река, изгибаясь, обводит стадион имени В. И. Ленина.

Потылиху на Воробьевых горах знаю давно. При-

вык ожидать от нее удач и разочаровываться. Место хорошее.

Когда-то сюда свозили навоз со всей Москвы. Здесь были знаменитые вишневые сады. Мало сказать, что весной они цвели. Весной горячий, розовый, трепещущий снег заливал горы.

Под горой, мимо вишневого снега, текла Сетунь и тут же впадала в Москву-реку.

На том берегу стена с затейливыми башнями, а за стеной, как купы прекрасных цветов, стояли соборы.

В старом монастыре художник Татлин создавал крылья для человека. Такие крылья, на которых человек мог бы летать без мотора. Та птица звалась «летатлин» — соединение фамилии художника с мечтой о полете.

Но эта мечта была стара, как попытка полета при Иване Грозном.

Кладбище заселено памятниками с именами людей.

Сам Татлин летел в живописи, но разуверился в ней и принес себя в жертву ошибке.

На памятниках много имен, слава которых облетела весь мир.

Вокруг памятники. Стоит памятник Сергею Михайловичу — огромная голова, череп необыкновенной высоты.

Здесь лежат Васильевы, Довженко. Здесь прах Маяковского, Багрицкого, Олеси, Павленко. Цветут в маленьком квадрате вишни над могилами мхатовцев.

Скупа и сдержанна могила Чехова.

Только не надо жалеть себя за то, что ты не бессмертен. Светлые стихи об этом писал Пушкин. Не забудем, что с Воробьевых гор и с крыши «Мосфильма» Ленинский стадион виден еще лучше, чем Новодевичье кладбище. А стадион наш всегда, как чаша, наполнен лучшим из того, что дает жизнь.

Вернемся на Потылиху.

На ней не написано до сих пор, что тут работали Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко.

Вишневые сады исчезли: их заменил асфальт, выбеленный для того, чтобы на нем снять летом битву

Александра Невского с крестоносцами. Как было жарко на этом асфальтовом льду, как он был долог, пространственен, когда в морозной пыли надвигалась на нас рать немцев: мы их уже ждали.

Эйзенштейн снимал рыцарей так, что поднятые руки, водруженные над шлемами вместо перьев, казались фашистским приветствием.

Пропали вишни, но сад цвел яблонями; его обрезают все время распирающееся шоссе.

То ли это мне кажется, но земля теснеет, даже льду становится тесно на этой земле.

Сергей Михайлович не грустил, хотя шел трудными перевалами. Сперва он снимал картину «Бежин луг» — о Павлике Морозове, мальчике, которого убил отец-кулак. Как-то случилось, что в эту картину вошла религиозная тема о боге-отце, который предаёт на смерть бога-сына, и разрушение церкви казалось восстановлением рая.

Но мир не повторяется, мир движется не цитатно. Он тяжело карабкается, двигаясь к дальним звездам.

Огромность прошлого, преодоление старого лежало грузом на Эйзенштейне.

«Бежин луг» по сценарию довольно традиционен. В нем двойная цитата: во-первых, название напоминает о вещи Тургенева и о том, что деревенские дети за это время сильно изменились; а кроме того, за рассказом о том, как отец убил сына, стоит роман Войнич «Овод».

Сын — революционер, отец — кардинал: сын требует от отца плату за спасение. Он не хочет жить, если отец не откажется от религии. Старый кардинал не решается на жертву, а потом бросает причастную чашу на пол церкви, говоря о страдании бога-отца.

В сценарии было показано изъятие церковных ценностей. Вещи церковного обихода получали новое движение, тем самым как бы совершался церковный обряд, вернее — мистерия. Церковная обстановка, как и в книге Войнич, подчеркивала, вытягивала далекую религиозную аналогию. А мы не можем сочувствовать отцу, ко-

торый убивает сына, и не должны принимать участие в его трагедии.

В религиозных мифах поколения враждуют, и Уран был осклопен при помощи серпа Кроном. Но религиозное сознание в мифах всегда стоит на стороне новых, более очеловеченных богов. Человечество имеет право оборачиваться в своем пути, но не должно жалеть того, что разрушается.

Победа «Александра Невского»

Пишу не о прошедшем, хотя почти прожил жизнь; удивляюсь на прочность виденного.

Жизнь режиссера физически проходит быстро. Снимать картину, очевидно, вреднее и страшнее, чем быть летчиком-испытателем.

Над «Александром Невским» работали много, много узнавали, поняли, что сегодняшние пропорции древних русских церквей — результат того, что земля, так называемый «культурный слой» поглотил основание стен.

Таким образом, храмы стали приземисты, низы окон стали закладывать. Потом к этому привыкли.

Приходилось часто отказываться от мнимой красоты для новой, истинной красоты. Отказы велись от пестроты. Выбрали точно антагонистов — Русь и тевтонов.

Разбирались в законах и повадках новгородских. К себе относились беспощадно.

Когда на Потылихе Эйзенштейн снимал на косо переброшенном через пруд мосту традиционный бой новгородцев, уже наступила осень. Орлов снимался в воде. Ему говорили:

— Вылезай!

А он отвечал:

— Я Черкасова переигрываю, с Охлопковым спорю.

Новгородские споры разрешались так: бились две партии, меньшинство сбрасывалось в воду. Получалось единогласие, но не сразу.

В искусстве спор остается как бы остановленным, так до конца он и не может быть решен.

Снимался «Александр Невский», будущее еще не предвиделось, но дублер Черкасова подымал своего коня над Вороньим камнем. Это прекрасно снято, прекрасно и то, что дублером Черкасова был Доватор — будущий генерал-кавалерист, ангел кавалерийской войны.

Когда была кончена картина, то Сергей Михайлович лег спать прямо в монтажной.

В кинематографии времени всегда не хватает. Солнце садится слишком рано, снег падает тоже слишком рано, потом его убирает солнце не вовремя, поэтому люди работают напряженно, и им не хватает времени даже на склейку кусков.

Эйзенштейн лег, заснул. В последние недели люди начинают работать днем и ночью, уверяя себя, что можно в сутки работать двадцать пять часов, и в результате все-таки успевают.

Эйзенштейн монтировал картину, — кажется, это было на Гнездниковском переулке, если я не ошибаюсь и не путаю со временем страдной поры монтажа «Октября». Монтировали, монтировали, легли спать, заснули крепко.

Ночью позвонили из Кремля, сказали, что Сталин требует картину. Режиссера не разбудили, взяли коробки, повезли.

Картина очень понравилась, но одна сцена не была домонтирована, и коробка с Волховским мостом лежала отдельно.

Ее не показали. Это не было замечено, а потом не решились сказать, что показывали не полную картину, и так она пошла на экран. Отсутствие куса не было замечено ни одним из критиков.

Есть какая-то правда в том, что в кино сила куса, отрывка больше силы всей конструкции, перекрывает ее. Конструкция в кино многоузловая. Вот почему и вы не замечаете, что перед вами проходит картина с вырванной из нее частью.

Удачи много раз возвращались, только в искусстве

трудно отличить удачу от неудачи. Не всегда удача удается. Бывают удачи невезучие, несчастные.

Только потом они оказываются удачными.

Если бьют птицу влёт, так берут вперед, учитывая ее ход.

«Александр Невский» долго летал по свету.

Дети на улицах, сделав себе щиты и мечи, разыгрывали бой Александра Невского с крестоносцами. Картина пошла на Запад — и там ничего не заметили, и только актер Орлов, который добровольно лез во время съемки в холодную воду, огорчился, что он далеко переигрывает Охлопкова, и с горем вспоминал, что пропали лучшие сцены.

Это произошло совершенно не нарочно, и хотя бы для того, чтобы проверить, насколько же точно понимает мир кинематографическое произведение, надо было бы выпустить из коробки невинно заключенную киноленту, поставить ее на место и заново посмотреть картину.

Кинематография — жестокое производство, и происшествия, которые в ней случаются, изумительны.

Радость она дает иногда неожиданныю.

В «Александр Невском» было слияние иронии с пафосом. Озорная сказка про лисицу, которая была защемлена в развилке березы и подверглась поруганию со стороны зайца, оказалась ключом отношения крестьянского войска к рыцарскому войску. Сама сказка подлинная, она взята из «Заветных сказок» Афанасьева, помеченных как валаамское издание. Я эту книгу подарил Сергею Михайловичу, — не знаю, где она теперь. Мне Сергей Михайлович за это подарил рисунок, изображающий это событие. Я его подарил Федору Грицу.

Павленко Петр Андреевич построил сценарий хорошо. Он растаял в ленте, как сахар в чаю, или скажем так: сценарий и труд режиссера превратились в картину, как превращается выбродившее виноградное сусло в вино.

Из числа многих друзей Эйзенштейна и его по-

клонников один только иронический и широко смотрящий Павленко помог ему и сам, преодолев иронию пафосом, продолжил полет огромного художника. На Потылихе выросли стройные русские церкви, как бы откопанные из напластования времени.

Зима ледового побоища на Потылихе пришлось на лето. Это была тропическая, плодородная зима. Накалялся и топился даже под белым покровом асфальт, изображающий лед.

«Иван Грозный» снимался в Алма-Ате, в грозное время великой войны

Холмы мягкими ступенями, их здесь называют полками, поднимаются в Тянь-Шаньские горы. На полках яблоневые сады. За ними синеют ели. За елями снега с синими тенями. Из снегов в город бежит быстрая река, расплетается в арки улиц. По улицам растут высокие, в два раза выше, чем дома, тополя. Корни тополей омываются ледяной снеговой водой Тянь-Шаня.

Это Алма-Ата, город, который Владимир Луговской назвал городом снов.

Один приезжий поляк, посмотревший на этот город, на эти снега, сказал:

— Тут не хватает только большеглазых тигров.

Безветренно. Зимой тополя безмолвно обрастают инеем и снегом. Иногда раздается хруст: безмолвная снежная тяжесть раздавила дерево, обнажив бледно-желтую рану.

Зимовала здесь советская кинематография в трудные военные годы.

Фанеры, из которых строят декорации, не было. Декорации строили из казахских матов, сплетенных из степной травы, — кажется, ее называют чили, — на ней хорошо держится штукатурка.

Холодно. В пустых кинотеатрах чуть ли не рогожами разделено логово, в котором живут отдельные

люди и семьи. Черную лашшу ест, поставив между коленями берданку, сторожика в вестибюле, ведущем в многоколонный зал Дворца культуры.

Сны огромные, как индийские слоны, сошедшие с барельефов, сняты великому режиссеру.

А в пустом зале кинофабрики стоит гроб молодого кинорежиссера.

Топили в Алма-Ате саксаулом и саксауловой пылью. Саксаул похож на деревья, нарисованные Доре в иллюстрациях к «Аду» Данте. Железно крепкие, безлиственные, скорченные деревья давали каменноугольный жар. Их нельзя пилить, они слишком крепки, их разбивают, как стекло.

Молодой режиссер Кадочников, который хотел снять прекрасную казахскую поэму о Казыкарпеш и Баян-Слу, был освобожден от военной службы, потому что у него больное сердце. Он поехал на заготовки саксаула, работал там. Там и умер. Это его гроб привезли.

Он говорил о своей будущей постановке:

— Буду ставить поэму, вымыв руки.

Это действительно прекрасная поэма. Женщина любит юношу, у него соперник, гигант, который может один пасти стада и вырывать для этих стад, когда они жаждут, пруды. Гигант любит девушку, а она его не любит. Когда они погибли все трое, три дерева выросли на их могилах. Дерево нелюбимого пыталось разлучить купы деревьев, выросших из сердец любящих друг друга.

Я спросил восьмидесятидвухлетнего красавца акына Нерпеиса:

— Почему в поэме Баян-Слу права перед героем-великаном?

— Потому, что она его не любит.

— Но ведь он герой — он спас народ!

— Он природа, а Баян-Слу и ее любимый — люди.

Человек может быть побежден природой, но он всегда прав перед ней, потому что он человек.

Эйзенштейн прав. Кроме того, он хотел добра.

Сергей Михайлович прожил тяжелую жизнь, все

время продвигаясь вперед, создавая искусство для сегодняшнего и завтрашнего и послезавтрашнего дня.

Он прав. Юноша, который заготавливал саксаул, тоже прав.

В городе снов, среди деревьев, не колеблемых ветром, поэт Владимир Луговской писал о справедливости и делал тексты к «Ивану Грозному».

Трудно снимать картины. Трудно понимать справедливость, спорить с общепринятым.

Это труднее, чем Одиссею было плыть от приключения к приключению, домой на Итаку для богатства, славы, мести и встречи с женой. Через годы и горы идут люди к не всегда видимому будущему.

Главное — не потерять цель.

Цель путешествия человечества уже на карте. Нам легче, чем Одиссею.

Нужно понимать законы пути, не обращая путешествие в показ парусов.

В статье «За кадром» С. Эйзенштейн изменял свою теорию. Он писал: «...кадр — вовсе не элемент монтажа», «Кадр — ячейка монтажа».

Монтаж — теперь перерастание внутреннего конфликта через конфликт поставленных рядом кусков в монтажную фразу, которая дает концепцию образа явлений.

Казалось бы, что теория монтажа аттракционов превзойдена, но путь еще не был довершен.

Еще раз нарушу стройность изложения.

Я остановился на Эйзенштейне потому, что на теории Эйзенштейна и на его практике можно понять и практику Мейерхольда, который был учителем Эйзенштейна, но опыт Эйзенштейна сохранен в кинолентах и по времени он более продолжителен.

Особенностью творчества Мейерхольда было то, что драматургия как бы подчинялась отдельному моменту; в этом отношении процесс начался еще, может быть, в театре Станиславского, но единство в театре Станиславского поддерживалось ощущением единства человека — характера. Театр Мейерхольда аттракционен,

характеры героев не построены, вернее, они только соединяют аттракционы. Вопрос о том, не противоречит ли построение характера жены городничего, данное в спектакле Мейерхольда, драматургии Гоголя, общей структуре произведения, режиссером не ставился.

Между тем мы знаем, что паук правильно со своей точки зрения реагирует только на муху, попавшую в паутину, а муха, положенная в гнездо паука, остается невысосанной¹. Структура, на которую реагирует паук, — это содрогающаяся паутина, в центре которой им обнаруживается муха.

Птица ловит насекомых в воздухе, но нелетучие насекомые угнетают ласточку в ее гнезде. Она с ними не умеет бороться, для этого у нее нет структуры, созданной инстинктом.

Человеческая психика оперирует со словами, со значениями, в которых сравнительно небольшие различия обозначают большие смысловые изменения. Система эта условна.

Эйзенштейн хотел вернуться от условных систем к ощущениям безусловным, как крик боли.

Система Эйзенштейна как будто основана на восклицании: «Ах!» или «Ой!»

Между тем в искусстве существуют, с одной стороны, восприятия целостности, но целостности системы, так сказать, жанровой целостности, преодолеваемой борьбой с системой, со словом при помощи расположения слов.

Искусство — это и структура, так сказать, кристалл, и нарушение кристалла. Она включает в себя конкретную случайность, являющуюся зерном новой системы.

Монтаж аттракционов, некоторые элементы пародийности понадобились при переходе к другой системе искусства, попытке передать иную систему жизни, которую искусство хотело постичь. Победа достигается

¹ См. Л. С. Выготский. Развитие высших психических функций. Из неопубликованных трудов. М., Изд. Академии педагогических наук, 1960, стр. 237—238.

при создании системы и при осознанном нарушении системы.

Надо найти муху, когда сметены паутины. Человеческое искусство учит человека оглядываться.

Борьба за новый инструмент — это борьба за осознанный тембр звучания. Флейта для нас просто инструмент, а для Платона флейта — чувственный инструмент. Для нас недавно джазовый инструмент имел в своем звучании преобладание оценки тембра.

Искусство, которое мы создаем, в основе своей имеет иное отношение к действительности. Это искусство отражает создаваемый мир.

Попытки Эйзенштейна были, кроме того, связаны со спецификой кинематографии как зрительного искусства: они создавались в немом кино.

Для Эйзенштейна кадр — это картина или скульптура, это как бы графическая фраза: от одного элемента этой фразы к другому часто действие не переходит. Движение заменялось монтажом. Движение осуществлялось в результате ритмом смены цепи образов. Ритм смены может иметь свое реальное оправдание: гнев нарастает не сразу, не сразу нарастает возмездие. За ритмом искусства стоит закономерность мира в целом. Но то, что является способом передачи, может быть ложно понято как цель искусства, то есть метод исследования мог бы становиться целью.

Это произошло не в первый раз. Я вернусь обратно к истории символизма. Люди, именовавшие себя футуристами, люди, именовавшие себя опоязовцами, боролись с символизмом, но их ошибки как бы ритмически повторяли ошибки символистов или, если говорить вежливее, путь символистов.

Путь этот можно назвать ошибкой потому, что реальные конфликты мира символистами воспринимались как вечное «двумирие», как противопоставление жизни художника и жизни обывателя, например жизни художника и жизни благоразумного кота Мура.

Приведу несколько цитат из книги Александра Блока «О символизме». Книга была прочитана как доклад 8 апреля 1910 года в Обществе ревнителей художест-

венного слова (цитирую по изданию 1921 года, П., изд. «Алконост»). Предупреждаю, что Блок говорит в этой статье терминами символистов; речь была произнесена не для многих. Терминология затрудняет здесь понимание, маскирует трудности. Беру понятные куски.

Блок говорит сперва о тезе, то есть об утверждении символистов: «Теза: «ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире». Твори, что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе. «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет!» (Брюсов), «Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах» (Сологуб). Ты — одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе (или — только кажется, что они знают, но пока это все равно). Отсюда — мы; немногие знающие, символисты.

С того момента, когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа. Это — первая юность, детская новизна первых открытий. Здесь еще никто не знает, в каком мире находится другой, не знает этого даже о себе; все только «перемигиваются»; согласные на том, что существует раскол между этим миром и мирами «иными»; дружные силы идут на борьбу за эти «иные», еще неизвестные миры.

Знающих не много — это владельцы тайны, но «неопытное сердце» обманывает человека. Поэт оказывается в страшном мире. Блок пишет: «Если бы я писал картину, я бы изобразил переживание этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз».

Сам поэт оказывается окруженным «двойниками». Поэт попадает в балаган — в мир, который не живой и не мертвый. Выход есть один в результате познания: «...сама Россия в лучах этой новой (вовсе не Некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой».

Через сумрак культа личности Эйзенштейн идет к

народному пониманию Грозного. Этому мешало созданное оправдание террора опричнины.

Иван Грозный принят народной песней. Когда Пушкину понадобились эпитафии для «Капитанской дочки», то все эпитафии, относящиеся к Пугачеву, взяты из песен и поэм, воспевающих Ивана Грозного. Только цитаты подрезаны, чтобы сразу не бросалась в глаза царственность характеристики мятежника. Народ ищет своего царя. Он поэтому принимает Грозного.

Другой план Грозного — это террор. Этот вопрос был очень остер во время постановки картины. Иван Грозный стирал прошлое, упиваясь уничтожением, был изобретателен в муках, как режиссер: он был не только грозен, но и постоянен в угрозах и казнях.

Митрополит, который ему противостоял, Филипп Колычев, был боярином. «Печаловался» — просил сострадания — не народ, а церковь, связанная с феодалами.

У Сергея Михайловича в сценарии, который он написал, Малюта Скуратов — человек из народа, пушкарь, берегущий царя от Курбского. Но Скуратов имел фамилию Скуратов-Бельский, из боярского рода. Бельские — хороший род.

Малюта Скуратов погиб при штурме стен Вендена — он брал его высокие стены, был там большой бой. Но сам Эйзенштейн, показывая мне, каким он сделал Малюту, говорил, что будут спрашивать: «Разве было два Малюты?» Его герой не раскрыл Малюту, не совпал с ним. Лента оказывалась иносказанием, только соприкасаясь с историей. Тут есть правда и неправда.

Съемки были трудны и парадоксальны. Трагедию разыгрывали актеры, привычные к комедийным ролям. В общем они справились.

Не было производственной базы для огромной постановки. На заштукатуренных цинках художник пишет декорации кремлевского зала. Я помню дьявола, падающего около карниза двери вниз головой.

Вторая часть ленты оказалась переосмысленной. Бояр, которых казнили, стало жалко — в них зритель

увидел людей: они смотрели на человека с саблей искоса и как будто не боясь. Опричники тоже оказались не железными, в них вошел дух разгульного Грозного; Басманов в бледно-желтой рубашке танцевал впрысядку, поставив на плечо женскую маску-голову. Кругом кружились опричники в хороводе, одетые в темные кафтаны со шнурами, в которых чуть проступало золото. Этот кусок картины цветной — именно цветной, не леденцово раскрашенный: это цвет выбранный. Тут нет упоения пестротой. Люди подцвечены цветными прожекторами; это делает их круглыми, находящимися в цветной среде.

Жалко стало Владимира Старицкого. В истории он был совсем не такой — это был феодал, военачальник, немолодой человек, не изменник и не идиот. Здесь все упрощено, но когда Бирман плачет над убитым сыном, то восстанавливается круглота вещи, справедливость в отношении к людям.

Вторая серия вышла на экран через четырнадцать лет после того, как она была снята. С точки зрения истории кинематографии, это был Лазарь воскресший.

Явления кино стареют быстро. Эта лента оказалась живой, нужной. Это самая построенная лента из всех, которые я знаю. Каждое взаимоотношение элементов, в том числе и людских толп, показанных на экране, осмыслено, и эта взвешенность движущейся картины развертывает ее содержание.

На Востоке считают, что быстро текущая вода самоочищается.

Самоочищается много работающий художник. Пристальное внимание к материалу, к способам выражения смысла уточняет задачу и иногда опровергает то, что было предложено художнику.

Лента «Иван Грозный» была запущена в производство в очень тяжелое время, время преувеличенной подозрительности и террора.

Предполагалось, что в картине будет показано, что Малюта Скуратов демократический герой, искренне стремящийся к счастью народа. Что путь Ивана Гроз-

ного правильный и что неправильны были только угрызения совести Ивана Грозного, которые помешали ему стать в памяти народа великим.

Иван Грозный действительно принят в фольклоре как положительный герой, но принятие это не полное.

По мере того как развивалась лента, обдумывались герои, вырисовывались в прямом смысле этого слова их поступки, по мере того как история становилась художественной действительностью, изменился смысл ленты. Опричники оказались оторванными от народа, истеричными, эротическими людьми. Басманов вовсе не выглядел положительным героем, видно было, что дворец Грозного отрезан не только от России, но и от Москвы.

Картина была показана Сталину и очень ему не понравилась.

На совещании по поводу картины он говорил о ее недостатках не с режиссером, а с актером, игравшим Ивана Грозного, — Черкасовым. Он был недоволен, что бояр, которых казнит Иван Грозный, — жалко, говорил, что Грозный казнил недостаточно народу, и даже называл несколько боярских семей, которые надо было бы уничтожить тогда, в конце XVI века.

Говорил, что опричники были явлением прогрессивным.

Лента была запрещена. Сергей Михайлович после этой ленты ничего не снимал и занимался только преподаванием и разработкой теоретических вопросов.

Вторая серия «Ивана Грозного» пролежала четырнадцать лет в коробках. Я напоминаю об этом необыкновенно долгом сроке потому, что обычно произведение кино стареет быстро. Появившись на экранах, лента оказалась передовым произведением мирового кинематографа. Здесь не только был виден чистый кинематограф, в котором слово во взаимодействии с движением выражает смысл жизни.

Лента Сергея Михайловича Эйзенштейна оказалась выражением совести народа, который думал об истории и оценивал события в произведениях искусства.

Будем горды сделанным

Говоря обиняком и преодолевая обиняки, достигая опять истины, искусство прорастает так, как рассыпанный овес прорастает сквозь брошенную рогожу и как бы пришивает ее к земле.

Вторая серия «Ивана Грозного» — лента о бесполезности зла и преступления.

Душа художника вырастает на заботах о родине, о справедливости, о судьбах человечества.

Говоря о символизме, Блок в 1910 году говорил прямо: «Наш грех (и личный и коллективный) слишком велик. Именно из того положения, в котором мы сейчас находимся, есть немало ужасных исходов».

Для Блока вопрос состоял в том, существуют ли «те миры, либо нет».

Мы знаем, замирья, надмирья — нет.

Блок нашел мир; он находится перед нами: это мир «Двенадцати» — мир революции.

Без цели нового понимания мира и сотворения мира бесцельны все теории искусства — и теория символизма, и теория монтажа.

Расталкивая толпу «двойников», поняв, что строение искусства — это разворачивание мира, мира реального, а не созерцание роя призраков, творец идет к «гражданственности». Это путь Блока, Маяковского.

Вероятно, и Блок и учитель его, творец «Слова о полку Игореве», ранили ноги на том же пути.

Да будет он прославлен.

Квартира Сергея Михайловича Эйзенштейна

Хочу написать о квартире, которой нет. Вещи давно вынесены, книги разбрелись по музеям, даже вид из окна изменился. Сперва квартиру спешно заселили другими жильцами. Пол и стены перекрасили.

Сейчас дом срыт. Побежала здесь новая дорога в новую Москву.

Так что не пойдешь и не проверишь.

Вспоминаю, что если в одном окне отодвинуть тя-

желые клетчатые занавески, то увидел бы сходящиеся вдаль ряды невысоких деревьев в красно-желтой листве, а может быть, это солнце заходило.

Были еще вишневые сады — это из другого окна. Цветущие, бледно-розовые волны летучей пеной шли, кажется, на восток. Это солнце, вставая, режет войско ночи, окрашивая утро: кажется, так говорил один из персидских поэтов.

В спальне Эйзенштейна стояла очень широкая, но плоская кровать с панцирной сеткой, семисвечник из темного серебра — он ростом с человека, в углах комнаты стоят деревянные статуи апостолов — тоже в человеческий рост. Статуи раскрашены, но не потеряли мочучего сходства с расколотым деревом.

В углах под потолком прижимают к карнизам резные крылья барочные ангелы из церкви, они смотрят из разных углов вниз во все глаза на телефон с десятиглазым диском. На стенах соломенные плетеные мексиканские ковры.

Пол соседней комнаты покрашен по линолеуму светло-серой эмалевой краской. Книжные полки столярной работы тоже покрашены белой масляной краской. Множество книг с сотнями закладок. Книги стоят в неожиданных соединениях.

На стене в резной позолоченной раме, как портрет нашего полушария, вставлена половина глобуса. На потолке, вместо люстры, — тоже глобус, и около него луна.

На стенах лубки и фотографии: высокие новгородские и псковские церкви — не такие, какими мы их сейчас видим, а такие, какими они были, пока время не поглотило фундаменты и руки древних редакторов не заложили низа окон.

На столах томики Гоголя, Пушкина, Грибоедова, Толстого и Тынянова. Все с закладками, все прочтено и приготовлено.

Художник Федотов в стихах, плохих и трогательных, жаловался на то, что он прожил не одну, а две жизни, которые были ему даны, но не осуществлены. Это жизнь неосуществленных планов, она прожита,

на нее израсходован жар души. Эта жизнь висит над художником, отягощая сердце, вычитая дни из жизни.

Когда выйдут книги Сергея Михайловича, мы увидим строй неосуществленных, но уже нарисованных, раскадрированных лент.

У Сергея Михайловича было больное сердце: перегородка между правой и левой стороной сердца от рождения не заросла. Сердце недоразвилось, великий мозг питался кровью подсиненной и все же был свеж и сохранился без склероза. Но сердце было изорвано. Теперь его можно было бы излечить — тогда нельзя.

Режиссеры Советского Союза, Мексики, Японии, Италии — все его ученики и ученики Пудовкина.

Сергей Михайлович в своих картинах увидел мир как планету, как новые судьбы, новые отношения к предмету, новые краски.

За интерес к монтажу, за интерес к цвету его называли формалистом и писали о нем оправдывающие статьи.

Да, он шел дорогой иронии, но встретил вдохновенные революции, и она осчастливила его.

Вы помните «Пророка» Пушкина, — поэт увидел мир с прозрачным до дна океаном, слышимым до шороха прозябания виноградной лозы.

Эйзенштейн подымал тяжелый груз и был счастлив, потому что счастье — это борьба с верой в победу и предчувствием будущего.

Дома он был одинок. Так случается; над ним жил Эдуард Тиссе — друг, соратник, великий кинооператор. Сергей Михайлович положил к батарее отопления гаечный ключ. Он боялся припадка, а стук по отоплению очень слышен.

Последние недели своей жизни Сергей Михайлович был увлечен телевидением, объемным искусством запечатлеваемой жизни.

Искусством мгновенным, сейчас записанным и объемным.

Просветляя темы, он писал статью о советском патриотизме. Рука сорвалась, потом, очевидно, он принял

нитроглицерин и красным карандашом написал на рукописи: «Был припадок». Продолжал писать. Опять сорвалась рука. Он упал на пол и не дополз до отопления.

Он долго лежал на белом полу своей квартиры, среди прочитанных книг и недосозданного мира новой кинематографии.

Утром он умер.

Хорошая была квартира.

Чисто. Тихо и очень уединенно.

Нет той квартиры. Той постели. Тех книг и статуй.

В той квартире, среди резного дерева, Сергею Михайловичу должны были сниться вещи необыкновенные — как будто не звери, а самый мир собирался в ковчеги комнат, чтобы плыть в ленту, переселяясь и обновляясь.

Над миром гроза. Безмолвно и старательно включаются юпитера, сухая гроза встряхивает и обновляет небо перед киноаппаратом. Создается сюжет нового мира. Спутники осматривают его пределы.

Сергей Михайлович был бы доволен. Это монументально.

Владимир Маяковский писал про будущее:

Кто спросит луну?

Кто солнце к ответу притянет —
чего

ночи и дни чините?!

Прошлое прошло.

Выходят новые тома истории.

Ротационкой шагов

в бульжном верже площадей
напечатано это издание.

Сергей Михайлович умер.

Его гроб стоял в Доме кино на Васильевской улице. Гроб был покрыт старинной золотой парчой, тем куском, который любил покойный режиссер.

Парчу сожгли вместе с телом.

Истаяли золотые нити.

Мне рассказывал Павленко, что в Германии и в Америке люди на собраниях вставали, когда слышали имя Эйзенштейна. Они вставали, стремясь лучше увидеть будущее.

Во имя советского искусства люди не только встают, но идут вперед. В Англии, в Америке, в Японии, в Мексике идут в будущее. Старые кинокартины и для нас при просмотрах оживают, как луковицы пускают новые стрелы и цветут счастьем.

ПЕТР АНДРЕЕВИЧ ПАВЛЕНКО

Для тех, кто знал старый Тифлис, в голосе Павленко улавливался акцент русского человека, выросшего в Тифлисе.

Петр Андреевич много взял от этого города, который когда-то Осип Манделъштам называл «ковровой столицей».

Горбатый город с крепостью, которая, как сокол, прицепилась к скалам, был пестр, занятен: здесь умели говорить, умели дружить, умели интересоваться.

Я Петра Андреевича знал много лет тому назад, когда он мне рассказывал про старые ковры. Это была прозаическая поэма общего значения для культуры. Ковры. Семантика ковра. Судьба людей, рассказанная в ковре. Завоевания и бедствия. Скрещения культур в ковре — все это было выражено с совершенной ясностью. Петр Андреевич был рассказчик. Сазандары не только пели, но и рассказывали изумительные и мудрые вещи. А в Тифлисе умели еще и слушать.

Как жаль, что Петр Андреевич, рассказывавший так много о Востоке и Западе и о многих людях, не записан и не записал себя. Это большой писатель, не до конца выраженный. Он не дописал книгу с неожидан-

ным решением, справедливую и ясную, — книгу о Шамиле. Я очень люблю книгу Павленко «Итальянские впечатления». С ней спорят. Но с книгами вообще спорят. Книжки пишутся людьми, которые по-новому увидели, и книги вовсе не предназначаются для того, чтобы с ними немедленно согласились.

Владимир Маяковский говорил, что книжки пишутся для того, чтобы случилось новое. А редактируют их для того, чтобы «как бы чего-нибудь не случилось». Разницу намерений и редактирования заполняют и выравнивают неприятностями. Петр Андреевич, который как будто прожил счастливую жизнь, не успел выразить себя целиком. «Степное солнце» — хорошая книга, умная книга. Но Чехов показал мальчика, видящего огромную Россию, страну, созданную для подвигов, мальчика, видящего с воза звезды. Его вещь полна стремления к невыразимому. Огромная страна превышает человека, зовет его к подвигу. Петр Андреевич мне говорил после нашего спора о «Степном солнце», что надо уже перестать носить короткие штанишки, надо стремиться к самым большим и внутренним романам, а сам окоротил свою повесть. Но я хочу сейчас написать о дружбе, не о своей дружбе с Павленко, а об его дружбе с Сергеем Эйзенштейном, очень нужной дружбе, которая многое сохранила для Советской страны.

Сергей Михайлович после приезда из Мексики был одинок. Физически одинок. С ним подружился Павленко. Работа в кино — жестокая дружба творцов. Писатель в кино тает, как сахар в чаю. Это сказал я Павленко. Через много лет он со мной согласился. Писатель исчезает в кино, как цемент в бетоне.

Петр Андреевич написал для Эйзенштейна сценарий «Александр Невский». Сергей Михайлович давно мечтал снять Китай. Снять своеобразную страну, со своим цветом неба, земли. Страну, которая представляет одну из величайших использованных возможностей мировой культуры, и в то же время страну недовершенную. Эйзенштейн хотел показать китайцев как чиновников Кубилая в России. А в Александре Невском он видел норвежца. Петр Андреевич медленно и неуклон-

но, во многих спорах, вел режиссера к Александру Невскому — новгородцу, по-новому показывал русские церкви, как бы вырывая их из земли, возвращая им стройность. Он вел режиссера к России через летопись и «Заветные сказки» Афанасьева. Получилась новая, европейская, графически четкая, гордая, понятная режиссеру Россия, Россия, открывающая народу прошлое.

Движение ленты, разнообразие характеров, ирония картины принадлежат писателю.

Петр Андреевич написал сценарий о строительстве Ферганского канала. Сценарий был полон неожиданностями истории. Строители канала довершали то, что тысячелетиями не могли совершить их предки, которые проливали кровь, но не могли кровью заменить воду. Когда Эйзенштейн узнал, что картину сняли с постановки, он бросился к окну, хотел выброситься; его спасли ученики. Это не анекдот. Это не только трагедия. Это великое признание, великая вера художника в необходимость создать задуманное, было в то же время признанием работы сценариста.

Петр Андреевич знал еще одну тайну. Тайну права на счастье. У нас изображают жизнь великих людей так, что может возникнуть желание быть как можно более обыкновенным. В результате просмотра биографических лент может возникнуть желание уходить с больших дорог истории: гении страдают все время, их все время обижают, и просто настоящие советские люди несчастны. А это неправда.

Я видел людей революции. Простых коммунистов. Это были люди привлекательные, умеющие добиваться любви. Это были несдающиеся соперники в трудной любовной борьбе. И побеждали они как новые люди. Скажу поэтично, потому что говорю про прошлое. Это были цветы на лугу. В хорошей ленте «Коммунист», по сценарию Габриловича, коммунист одинок и несчастлив. Павленко требовал для советского человека счастья. Показывал счастье.

Был ли он сам счастлив, становясь бетоном, я не знаю, но когда бетон твердеет, он выделяет тепло.

Павленко в мире советского строительства не было холодно.

Советскую кинематографию он обогатил своей работой и больше всего тем, что он нам сберегал Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Павленко был мужественным человеком. Во время сердечного припадка он встал, для того чтобы исправить статью для текущего номера газеты. Это ему стоило жизни.

Мы не можем его упрекать в боязни, но он был несчастлив в искусстве. Свою любимую повесть о Шамиле Павленко не мог закончить при жизни, потому что в разное время разное решали вопрос о значении Шамиля. В этом отношении горд и счастлив был Толстой, который решал сам, понимал, что Шамиль — тиран и что Хаджи-Мурат перебегает от тирана Шамиля к тирану Николаю, но в то же время никогда не равнял Шамиля с его врагом — Николаем.

Возвращаюсь опять к судьбе Эйзенштейна.

Он сделал прекрасные исторические картины, но больше всего хотел снять картины современные, но все руки, все павильоны были заняты или показом недавней истории, или хотя бы такой историей, которая давала бы повод приятным аналогиям.

В конце концов сделано невероятно много, а надумано еще больше. Поэтому мы можем говорить в конце концов о счастье художника, о счастье мыслителя.



КОНСТАНТИН ЭДУАРДОВИЧ ЦИОЛКОВСКИЙ

Приходится много читать об этом человеке. Поговорим о его судьбе.

Я знаю немного, но видел и читал кое-что о его давних друзьях. Потому тоже решил начать повествование не с описания его домика в Калуге.

Лестницы философии и фантазии часто приводят к обрывам.

История пододвигает к обрывам мосты или двери самолетов. Существовал в Москве Николай Федорович Федоров, автор книги «Философия общего дела». Этому человеку Лев Николаевич казался робким.

Федоров хотел создать для техники идеал. Он мечтал о воскрешении мертвых, физическом, и уже беспокоился, куда поселить воскрешенное человечество. Поэтому он считал необходимым заселить звезды. Федоров сам был ученым библиотекарем Румянцевской библиотеки. В Москве его знали многие.

Вот что писал о Николае Федорове Л. Толстой в ноябре 1881 года В. И. Алексею: «Это библиотекарь Румянцевской библиотеки. Помните, я вам рассказывал. Он составил план общего дела всего человечества, имеющего целью воскрешение всех людей во плоти. Во-

первых, это не так безумно, как кажется. (Не бойтесь, я не разделяю и не разделял никогда его взглядов, но я так понял их, что чувствую себя в силах защитить эти взгляды перед всяким другим верованием, имеющим внешнюю цель.) ...Ему 60 лет, он нищий и все отдает, всегда весел и кроток...».

Николай Федорович Федоров работал весь день в библиотеке, жил, не имея ни матраца, ни подушки, ни шубы, никакой обстановки. Если заводились вещи, Федоров уходил и снимал другой угол.

Боялся денег, говоря:

— Как ни трать их, они всегда остаются, проклятые!

Он проживал меньше семнадцати рублей в месяц. Имел в руках огромную библиотеку, писал книги, издавал их в количестве 200 экземпляров и, как я вам сейчас буду рассказывать, воспитал Циолковского.

Воскрешение — вещь неверная, невозможная, а посыл звездоплвателя был правилен. Человечество нуждается в сверхцелях.

Необходимость мечты сказывается не сразу. Мечта дает силы.

В предисловии к научно-фантастической повести К. Э. Циолковского «Вне земли», изданной Издательством Академии наук СССР в 1958 году, В. Н. Воробьев рассказывает о шестнадцатилетнем глухом юноше Константине Циолковском:

«Очутившись в Москве и не имея никаких знакомых, юноша мог сделать лишь одно: наняв дешевый угол, продолжать самостоятельные занятия по той же системе, как и дома. И он приступил к делу, не теряя времени. В Москве, разумеется, не было того острого недостатка в книгах, который он ощущал в провинциальном городке. Циолковский вскоре начал регулярно заниматься в одной из самых больших библиотек Москвы — Чертковской (ныне Государственная библиотека имени В. И. Ленина). Здесь ему удалось познакомиться с одним из выдающихся знатоков научной литературы — Н. Ф. Федоровым (1823—1903), который сразу обратил внимание на юношу, так резко отличав-

шегося от остальных посетителей, и тот поведал ему, что поставил себе целью в кратчайший срок самостоятельно пройти предметы университетского курса. С этого времени, приходя в библиотеку, Циолковский неизменно получал подготовленную для него стопку книг. Первый год целиком ушел на изучение элементарного курса математики, физики, химии. Свои теоретические занятия, ведя их без руководителя, он неизменно сопровождал опытами по физике, химии. В следующем году Циолковский приступил к началу высшей математики — прошел курс высшей алгебры, дифференциального и интегрального исчисления, аналитической геометрии, сферической тригонометрии и т. д. Занятия высшей математикой имели первоначально целевое назначение. Об этом Циолковский говорит в своей первой краткой автобиографии, напечатанной в виде вступления к книге «Простое учение о воздушном корабле и его построении» в 1904 году: «Мысль о сообщении с мировым пространством не оставляла меня никогда. Она побудила меня заниматься высшей математикой».

Все три московских года (1873—1876) Циолковский учился настойчиво и напряженно. Экономя свои весьма ограниченные средства, которые шли главным образом на опыты и пособия, он очень плохо питался, иногда месяцами не имел ничего, кроме черного хлеба с водой. Когда он возвратился из Москвы в Вятку, родные были поражены его видом. В автобиографии, написанной уже в преклонном возрасте, Циолковский вспоминает: «Дома обрадовались, только изумились моей черноте. Очень просто: я «съел» весь свой жир».

Мечта о звездоплавании после Октябрьской революции становится общей мечтой советского народа.

«Мосфильм» решил снять на эту тему фильм и отправил к Циолковскому в Калугу группу кинематографистов с режиссером Журавлевым и мною.

Сценарий впоследствии был написан А. Флимоновым и снят режиссером Журавлевым.

Город Калуга. Название это значит: укрепления, застава, ворота.

Впоследствии Калуга оказалась воротами в космос.

Город стоит на высоком холме. За рекой, внизу, лес и небо. Город мы застали тогда, когда он спокойно спускался осенними, ярко-красными яблоневыми садами к синей глубокой Оке.

Наверху старый дом губернатора. У губернаторши Смирновой бывал Гоголь.

В этом городе, который Гоголь в письме обозначил одной буквой «К», мог бы жить Чичиков, но Калуга разнообразнее и затейливее того захолустья, которое описано в «Мертвых душах».

Дом губернатора построен в начале прошлого века.

У ворот дома стоят огромные фонари. Это перевернутые шестигранные, усеченные сверху и снизу пирамиды, поставленные не на столбы, а на каменные подставки. Фонарь вырос и стал на колени.

Тут же лежат львы — спокойные, без грив, плоско иссеченные из камня гривы кажутся толстыми загривками. У львов толстые губы как будто искусаны пчелами, сходство увеличено тем, что львы сделаны из песчаника и щербины времени искусали львиные морды. Если бы львам этим пришлось рычать, то звук «р» не родился бы в их пухлых мордах — они бы картавили.

Провинциальная, причудливая Россия. Неподалеку город кончается, или, вернее, прерывается, крутым оврагом. По дну оврага, падая по уступам слоев илистого песка, бежит неширокий ручей. По краям оврага обвалившиеся и местами прерывающиеся тропы. За ними домики — маленькие, покосившиеся от страха упасть с кручи.

Все это называлось улицей имени какого-то римского героя, кажется, Кая Брута.

В самом низу, там, где пенный ручей стихает перед тем, как впасть в Оку (а впадает он в Оку не всегда, а только при дожде), у плоского берега, недалеко от моста, стоял трехконный домик Циолковского. Над домом березы, за ним осенний огород с уже побелевшей, круто свернутой, как будто приготовленной для отправки, капустой.

Низкие маленькие комнаты с голубыми вечерними окнами без занавесок. На стенках комнаты, кажется, зеленые, помню, что плохо натянутые, по газетам наклеенные обои.

Циолковский одет по-домашнему; у него неплотная, не очень большая борода.

На памятнике около авиационной академии она плотнее, но сам памятник похож.

Из угла в угол протянута толстая проволока; такую звали тогда «катанка». В углу висит керосиновая лампа под крашеным жестяным абажуром. Лампу зажгли и передвинули по проволоке.

Эта лампа здесь так и ходила по проволоке из угла в угол.

В углу комнаты, прислоненные, стоят большие модели металлических аэростатов, они как будто сделаны из фольги.

На самодельной полке одноформатные и разноцветные брошюры — книги Циолковского о звездоплавании.

Ночь за окнами совсем темная: на улице Кая Брута фонарей нет. Бедно. Сам Николай Федорович Федоров здесь не нашел бы излишеств.

Луна в ту ночь как будто и не поднялась или поднялась позднее. На клеенке стола мутное пятно керосиновой лампы, около стола блестит край большой жестяной трубы.

Кажется, что не скоро еще звездное пространство прорежется ослепительным пламенем ракетного дыхания.

Комнаты чисто выметены, но запущены.

Начинаем разговор.

Циолковский глух. Для того чтобы слышать, он ставит между собой и собеседником ту самую жестяную трубу длиной почти в полтора метра. Раструб трубы наводится на рот говорящего.

— Теперь не говорите громко, я все слышу так же, как вы меня.

Я говорил тихо, потому что боялся оглушить Циолковского. Труба гудела.

Нас было четверо: Журавлев — режиссер из «Мос-

фильма», оператор, я и стенографистка. Стенограмму приложили к отчету о поездке, и поэтому она пропала в бухгалтерии. Осталась только фотография, напечатанная в журнале «Искусство кино».

Отчитываться надо было в деньгах.

Мы привезли в Калугу гонорар за консультацию — пять тысяч, для того чтобы не заставлять самого Циолковского возиться с бухгалтерией. Счет приготовлен, надо расписаться. Циолковский передвинул лампу, подписал расписку и вздохнул.

— У нас дома несчастье. Внук прыгнул с березы с простыней, — думал, что парашют. Совсем бы разбился, но попал на кучу навоза.

Позвал дочку, от пачки денег отделил несколько пачек по пятьдесят рублей.

— Сруби кочны капусты, пошли к друзьям-соседям и к аптекарю — деньги и по кочну. Пускай пекут пироги: у Циолковского деньги есть.

Мы сидели долго, разговаривая озабоченно. То, что для нас было целью приезда, для Циолковского было целью жизни.

В это время человечество становилось на цыпочки и тянулось в стратосферу: это и было поводом для мысли о сценарии.

— Меня зовут, — сказал Циолковский, — в Москву, на полет стратостата. Ну что я, как мальчик, залезу в гондолу, а потом вылезу... Да и не полетят они завтра. Я смотрел вчера фотографию, мне прислали... у них веревка запутается. В нашем деле всегда так — думаешь о главном, а о веревке забудешь, а она окажется самым главным, когда запутается. Вот думаешь, как руль поставить в стратоплане! Его же нельзя поставить в потоке горящего газа!

Ночевать у Циолковского было негде. Пошли по берегу оврага в гостиницу. Крупно капал дождь. Тропинка скользкая. Шумит ручей. В разрывах туч звезды.

Наверху стоит хороший бревенчатый дом, еще без окон. Провожатый объяснил, что дом строит для Циолковского горсовет.

Достроить не успели.

Утром позвонили в Москву узнать: стратостат не полетел. Запуталась веревка.

Потом из газет узнали следующее: запутались тросы во время наполнения стратостата водородом. Стратостат наполняют или, вернее, наполняли не сполна: он созревает потом, когда попадает в слои атмосферы с меньшей плотностью. Перед стартом стратостат мягко колыхается, и иногда шелковые стенки его трутся, возникают искры статического электричества, от которых водород может воспламениться. Стратостат надо наполнять гелием, но гелия у нас не было. Монополия на гелий была в руках Америки, и она не пускала нас вверх.

Наши стратонавты взлетали высоко, наполнив стратостаты водородом, и, рискуя всем, часто сгорали.

Тросы того стратостата запутались, распутать их влез молодой красноармеец.

Стратостат, не взлетевший в то утро, сгорел, как жетса, в третьем полете.

Назавтра днем в доме Циолковских все было в движении. В корыте рубили кочны капусты, запаривали кадки. У стены дома стоял высокий велосипед, вероятно тяжелый на ходу.

Циолковский подарил мне книги — целый ряд брошюр, а я их потерял, не знал, что они будут нужны. Я много потерял в жизни. Она сама — жизнь — просыпается песком между пальцами.

Циолковский говорил о звездах, которые на высоте не мерцают, о том, как легко будет строить на глыбах астероидах — обломках исчезнувших планет — удобные строительные площадки: вещи там легки.

Вечер. Циолковский меня спросил:

— Вы разговариваете с ангелами?

— Нет, — ответил я тихо в трубку.

— По строению головы могли бы разговаривать.

— А вы? — спросил я.

— Я постоянно разговариваю.

Я не испугался, поняв, что ангел — вдохновение.

— Они постоянно не соглашаются... тяжелый характер у фактов, уходят, не договорив. Я так и не уви-

жу ничего. Вот только прислали с какого-то завода рабочие подарок — нож и вилки из нержавеющей стали, — очень удобно: вымоешь — можно не вытирать. Ну, я сейчас поеду на велосипеде. В лесу... осень, надо ее застать, пока листва не опала.

Мы поехали в Москву.

Помню, стоял я в проезде Художественного театра. Небо круглое, голубое, в нем поспевал и круглился стратостат.

Он взлетел высоко: веревка в тот день не запуталась.

Стратостат стремительно уходил в небо. Полыхающий, ненатянутый узкий конец перевернутой груши наполнялся. Стратостат, сверкая на солнце, созревал, как мечта.

Циолковский, поручив заботу о путях к звездам Коммунистической партии, вскоре умер.

В последний раз я почти увидел Циолковского на Втором съезде писателей.

На трибуне говорил розоволицый, седой Довженко. Зал уже устал. Был вечер съезда; съезд, так сказать, закруглялся. А. Сурков толково торопил закрытие заседания.

Довженко говорил вдохновенно о том, что люди полетят в звезды — почти завтра, через несколько лет.

Рассказывал, как женщины будут скучать по любимым, глядя на дальние звезды, рассказывал о Циолковском. У Циолковского был друг аптекарь. Глухой преподаватель средней школы Циолковский умел рассказывать детям так, что они как будто вместе с ним светлой стайкой, держась друг за друга, улетали в звезды. Он рассказывал про друга-аптекаря, у которого была своя труба, чтобы с Циолковским смотреть звезды. У аптекаря умер мальчик — сын. Ночью к аптекарю пришел Циолковский.

— Посидим, — сказал он, — поговорим о тех звездах, которые не мерцают, летаем вместе с ним. Он не увидит полета, и мы не увидим полета, но человек полетит.

Они сидели всю ночь и говорили о детях, дружбе и будущем, и мертвый не был одинок.

Так в последний раз печальный Довженко говорил перед невнимательным залом о не согретом еще человеческим дыханием космическом пространстве и о звездах, нужных новому человечеству. Люди шептались, писали записки.

Довженко одиноко стоял у ворот в космос.

В институтах уже вычисляли мечту. Мы того не знали.

Плачут по великим после.

Бежит под Калугой Ока, защищая душу России так, как ребра защищают человеческое сердце.

Бежит Ока, у ручья стоит дом в три окна, в доме нет Циолковского. По Калуге ходят троллейбусы, львы лежат, молчаливо сомкнув распухшие губы, а на луне золотой печатью вымпел — первый знак полета, совершенного человечеством в сторону звезд.

Рядом, на улице, которая когда-то была началом дороги, ведущей из Москвы в Тверь, стоят люди, которых когда-то я знал, — теперь они холодны. У красного круглого веселого дворца, построенного Казаковым, дорогим гостем стоит Циолковский, бородатый, перед ним хозяин академии — Жуковский. У Белорусского вокзала идет только что приехавший в Москву Максим Горький — бронзовый, не уставший, немолодой, в пальто, без шапки.

На ближайшей площади, носившей прежде имя Триумфальная, стоит Маяковский.

Площадь стала его: Маяковская.

Идет бронзовый человек, и под ним, как стройные стальные корни, проросшие в толщу земли, большая станция — тоже Маяковского.

Дальше знакомый всем Пушкин. В холодную ночь над всеми ими бродит луна, белит крыши домов.

Она «такая молодая, что ее без спутников и выпустить рискованно».

У Циолковского в Калуге я тогда спросил:

— Как вы думаете, когда полетит человек?

Константин Эдуардович помолчал и, как человек, который не хочет обидеть собеседника, ответил:

— Ни вы не полетите, ни я не полечу.

Потом помолчал и назначил срок, добавил уже определенно:

— Вот комсомол полетит.

Он говорил о тогдашнем поколении комсомольцев.

Если Циолковский и ошибся, то лет на десять.

Поэты и ученые — оптимисты: они знают сроки, но они торопят время.

Но почему в дни полетов ракет никто не приносит цветы к подножию памятника Циолковскому? Это согревало бы сердца живых. Трудно быть и поэтом и ракетоносителем.

САШКО ДОВЖЕНКО

В 1930 году пришел ко мне в заросший травой Александровский переулок, что в Марьиной Роще, Александр Петрович Довженко.

Он уже седел, но был строен и двигался легко.

По булыжнику стучали кованые колеса ломовиков. Зимой он тишел от снега. Переулок был весь из скучных деревянных двухэтажных домов. На каждом две трубы.

Было лето. Был вечер. Колеса стихли.

Мы пили белое вино из зеленой сулеи и закусывали вино хлебом и зеленым луком.

Говорили о тракторах, о картине «Земля», Демьяне Бедном, о цветах и песнях. Мы не пьянели.

Утро не торопилось настать.

По переулку на тихих дутиках ехали с работы домой в Марьину Рощу последние лихачи.

Проходили мимо окна рысаки широкоусталым шагом.

— Лошадь меня раз ночью испугала... Послал меня батько в поле за нашим белым конягой. Ночь лунная, но туман. Конягу нашел: белеет в тумане. Обротал веревкой. Еду на нем верхом. А конь все оборачивается на меня. Зубы скалит, как будто и сердится и сме-

ется. Зубы при луне как в белых искрах. Очень страшно.

Приехал к хате... Батя ругается: это я чужую лошадь взял, и она на меня удивлялась... Вот и весь страх.

— Узнала тебя чужая лошадь?

— Думаю, узнала... Не кусалась, не сбрасывала, только сердилась. В селе все друг друга знали хорошо.

Сашко любил города, но больше всего любил землю, по которой ходил в детстве босиком, а потом оцупал трудовыми руками. У него для людей были свои гордые и ласковые планы.

— Надо жить долго. Для того должен человек жить долго, чтобы дожить до праздников. Выходной день должен быть у скота, а рабочий человек должен иметь праздник, праздничные одежды, праздничные песни,— говорил Сашко.

— Хорошо пели у нас в деревне, на мосту, а теперь там стоит радио — оно поет очень громко и слишком часто одно и то же. Хоть бы оглянулось: как слушают?

Пили, тихо разговаривая.

— Ветла нужна на плетни и растет быстро, но колхозы должны липы сажать. Каждая липа — пуд меда, запах и красота, а нужны пчелы для сада так, как радость нужна человеку.

Я недавно вспомнил книгу Томсона «Предвидимое будущее». Ученый мечтал о том времени, когда человек построит мыслящие машины, организует работу заводов, которые будут гудеть под замком, а сам будет только измышлять машину и управлять машинами. Тот будущий человек, точно говоря — человек будущего поколения, не станет бояться морозов, засухи; и вот он вернется, если захочет, в лес, который станет его садом, он будет добр к зверям, он никогда не будет сердиться, а умирать будет спокойно, так, как умирают листья, как будто по своей воле отделившись от дерева и падая на землю, чтобы сделать ее способной к новому рождению.

Прошел мимо меня человек. Помню его, как липу,

которая в Паланге цветет на большом лугу, пахнет медом и вся наполнена цветами и пчелами. Черно-солнечные пчелы пронизывают ветви, гудят, собирая мед для себя и будущих поколений.

А Сашко лежит на Новодевичьем кладбище, около собора. В то время, когда уже люди летали вокруг света, старый друг мой Татлин здесь строил крылатую машину, для того чтобы человек мог летать медленно, низко, рассматривая не только лес, но и травы. Он хотел прикоснуться к жизни, но мечтать не сумел.

Но вещи, созданные человеком, и мысли, им подуманные, обладают великим упрямством и способностью возрождаться. Вечны кострища, оставшиеся от первобытных людей, и осязаемы ямы, копанные для первобытных домов. В языке, и мыслях, и в мастерстве художника живет весь старый опыт прошлого. Надо быть бессмертным, как пчела, которая чувствует свою жизнь вместе с жизнью своего рода, надо быть мыслящей, видящей вперед, выращивающей свои крылья пчелой.

Надо лететь, как пчела, и, как пчела, танцем передавать другим пчелам, куда лететь, где цветут деревья. Цветет его *«Земля»*.

Александр Петрович Довженко в мировой кинематографии не только занимает место, но и создает во всей мировой кинематографии новое место, новый вруб в жизнь. Он начинает новую разработку земли.

Александр Петрович по своему художественному опыту художник и писатель: у него свое чувство кадра, свое внимательное рассмотрение природы, новое ее осмысление. У него свое слово, свое переосмысление жизни, свое сочетание понятий и определений строя жизни.

Уже в немом кино в надписях звучало слово Довженко. На одном скучном и дымном заседании в Союзе писателей, когда за синим дымом папирос меркли высокие окна, выходящие на улицу Герцена, в зелено-ватоголубом зале встал розоволицый и сине-седой Дов-

женко. Он говорил о работе как о радости, об искусстве как о познании народа.

Сашко Довженко услышал и произнес в кино новое слово, заставил его зазвучать, когда еще не было технических возможностей для звукового кино, хотя была уже в нем потребность.

Чего хотел Сашко Довженко и чему он нас учил?

Национальный художник Украины, он показал миру новое качество раскрытия обычного. Его вещи живописны и песенны. Песня всегда оценивает жизнь, в песне всегда присутствует голос как бы автора. Даже эпическая песня лирична. В ней виден не только мир, но и то, как оглядывает этот мир человек.

Глаза парубка и глаза дивчины видят вечер, и возвращающийся с поля скот, и цветущие деревья, которые мягко растушевываются в вечере.

Великая трудность стояла перед Довженко. Мир его песенный, а способ фиксации у кинематографии связан с фотографией. Мы снимаем мир, как будто не изменяя его, а песня рассказывает о мире, подымая его истину. Кино сопоставляет изображения и иногда переосмысливает их словами героев.

Отношение бытового и внутренне-душевного, то есть превращение внешнего во внутреннее, опосредствование мира народной душой — задача довженковских фильмов. Поэтому иногда они пестрели; в них вырывались еще не превращенные и не переоцененные и тем самым не проявленные в истинной своей будущности явления.

Это было в «Звенигоре» — одной из первых картин Довженко. Единство было достигнуто в «Земле».

Колхоз на очарованной Десне

Во имя чего же работал художник? Для чего ему нужны были новые решения?

Над Десной, над ее беловато-желтыми песками, над голубой широкой водою, над лесами, которые, перегнувшись через пески, пытаются увидеть себя в бы-

стро текущей реке,— стоят, теснясь на высоком мысе, древние соборы. Это старая украинская культура, своя, особенная и понятная всем, кто поглядит на нее долго и внимательно.

Текла очарованная и непонятная Десна, впадала в широкий Днепр. Люди смотрели на нее, говорили «хорошо» и вряд ли могли пересказать, что в ней хорошо и как хорошо.

Жизнь человека, человеческая культура создана трудом. Поэтому она трудна. Она мозолиста, пахнет запахами семян, земли, дождя, пыли, пота. Прекрасна она.

Народ, потерявший эпический голос свой в годы перехода от патриархальной жизни к рабству капитализма, становясь социалистической нацией, возвращает себе голос живого, гордого достижениями труда. Народ у Довженко красив; понятно, что такой народ мог сделать великое искусство, создать песни, построить церкви, хаты. Построить для себя и для других новый мир.

Старики доживают в лентах Довженко свой век, любопытствуя, что такое смерть, но и ее не боясь. Они собираются путешествовать через смерть так, как запорожцы ехали на однодеревках через шумное море. Бессмертия нет, но люди его построят сообща, не боясь могил, думал Сашко Довженко.

Живут люди и умирают по-особому. Убитого кулаком тракториста проносят мимо яблони, и ветка, переполненная цветами, проходит под подбородком мертвеца, как будто говоря о бессмертии.

Актер П. Масоха играл роль кулака Хомы. У нас часто в картинах показывают ничтожного врага. Но если слаб враг, то с кем борются, кого побеждают?

В шекспировской драматургии убийца Гамлета Лаэрт — хороший сын, любящий брат, храбрый человек, сумевший поднять восстание. Но он враг великого Гамлета, потому что он не достигает высоты его мировоззрения. Он сын пошляка Полония.

Лаэрт — прекрасная посредственность.

П. Масоха красив, широкоплеч, широкогруд, молод.

Василь его не крупнее, но лучше: он всему селу в масть. Главное — его человечность, широко развернутая; зритель его любит не на экране актером, а в его жизненности.

Прекрасно снял Довженко лунную ночь, парубков и девиц, которые кохаются под луной у деревенской околицы. Мирная, спокойная, достойная и напряженная любовь подымает людей. Они становятся близкими нам. Их человечность подчеркнута тем, что это люди, думающие не только о тракторах. Тракторы им нужны для жизни.

Василь идет по улице. Василь только что ушел от Натальи. Любовь его поднимает на свой высокий гребень, луна подымает его, как океан на прилив: парень начинает танцевать.

В ту пору в кинематографии мы боялись длинных планов. Сменяли точки показа: то подходили с аппаратом к герою, то отходили от него. Это было время создания грамматики кинематографа; таким путем осуществлялись великие картины, но и сам путь был достижением, которое уже преодолели. Кинематографический голос картин Эйзенштейна ритмически расчленен, и это прекрасно. Но в искусстве у каждого человека свой способ думать, и у каждой сцены есть разная логика развертывания и рассмотрения жизни. Довженко предвидел течение монтажа звуковой ленты.

Идет Василь, переполненный счастьем. Молодой человек начинает танцевать. Вы видите, что танцует он хорошо, но как будто слишком долго, но вот вы уже забыли о длине монтажного куска, вы рассматриваете этого танцующего молодого человека. Потом вы забываете обо всем, кроме него. В этот момент его убивает враг.

Композиционно танец соединяет любовь и смерть. Убивают счастливого, радовавшего вас человека.

Колхозное село у Довженко красиво и достойно счастья. Умеет быть счастливым.

В этом сила «Земли».

Сейчас растут города, земля в них сереет асфальтом. Асфальт обрамляет сады. Но человечеству нуж-

ны леса и поля, и нам нужна новая песня о сельском труде, новое его возвеличение.

Будущий человек поймет красоту семян и мягкость земли.

«Щорс»

Я сидел у Довженко и сказал ему:

— Вот и волосы твои как дым. Созревает лето, стареет и дерево и человек.

— Я не могу привыкнуть к мысли, — ответил Сашко, — что человек не становится вновь молодым. Я говорил о победе над раком с одним физиологом, и он утешил меня, что мы уже открыли замки тайн природы, вошли в комнату, но еще не можем ее перепланировать.

Сашко был трудным человеком, потому что был своеобразен. Он хотел снимать картину о Тарасе Бульбе и думал о ней годами, рассказывая о закате в степи и о том, как по красному горизонту в красных жупанах, как красные шары, едут к победе седоусые казаки...

Но он не соглашался с первой сценой «Тараса Бульбы», когда Тарас Бульба при встрече с Остапом сразу начинает драться с сыном на кулачках. Он говорил, что этого не может быть, что так не бывало на Украине.

В искусстве и у самого Довженко часто, очень часто бывало то, что может быть в жизни, но не часто случается. Снять красные жупаны на фоне красного неба тоже почти невозможно, а тут еще окажутся кони, цвет которых надо будет учесть, и они изменят палитру кадра.

У Довженко был высокий голос, голос негодования и восторга, он знал голос любви, но редко умел улыбаться.

А красное надо давать с зеленым: таков закон дополнительных цветов. Их знал Довженко, давая любовь рядом со смертью и смерть рядом с рождением, но жизнь ему самому недодала радости.

Великая любовь Тараса к Остапу нуждалась в грубом начале, на которое ужаснулась нежная мать.

Нет гения без ограничения. Довженко не снял «Тараса Бульбу», но снял «Щорса».

В «Щорсе» сын, молодой воин, победил сердцем старого Тараса — батька Боженко.

Увидеть красоту в труде, не внося ее со стороны, увидеть красоту украинской хаты, тепло этой печи, красоту Днепра, красоту нового моря, которое покроеет старые, дедовские поля, покроеет грушу, на которой висела колыбель, выросившая целый ряд поколений, — вот это умел Довженко. Народ выговорил слово «Сашко», — слово ласковое как бы запомнится навсегда с именем Довженко.

Идет дождь на тыквы, на подсолнухи, простой, нужный, красивый, реалистический дождь. Это дождь крестьянина-грузеника, и, может быть, с такой силой крестьянин не выражал себя даже в песне.

Сашко Довженко умел показать революцию правдиво, через красоту. Какую я видел репетицию! Снималась картина «Щорс». Там солдаты революции мечтают о будущем, о том, как они будут выглядеть, как их очистит будущее от случайного, от того, что не определило их, из чего они вышли, и как они будут узнаны потомками в своей правдивой, подкрепленной подвигом мечте. Помню, боец говорил, полуобнажив саблю, об этом будущем. В картине это прекрасная сцена, но на репетиции она была сыграна еще выше. А всего выше она была сработана, сделана в боях, к изображению которых так смело приблизился художник.

К этой сцене Александр Петрович дал комментарий. Он снял свои картины сам, и это размышление художника для самого себя и учеников. Я не буду приводить длинные цитаты, которые заняли бы полстраницы, скажу только заключение.

Довженко говорит, как бы обращаясь к своим героям:

«Как выразительны вы сами по себе. Вы цвет народа, его благородная юность на горном привале.

Тише! Пусть ничто никого не отвлекает. Сейчас мы будем вкладывать в уста актеров мысли, которые даже не приснились бы на черниговских равнинах ни им, ни их потомкам целые, быть может, столетия, не призови их к подвигу гром пролетарской революции».

Батько Боженко в ленте «Щорс» не романтический герой. Это киевский ремесленник в коротком и исправном пальто, в глубоких галошах.

Батько Боженко как будто прозаичен, и в то же время именно он любит романтизм старого казачества, как будто сошедший со старых ковров. Но не старые песни, а новая вера Щорса — это поэзия батька Боженко. Когда Боженко умирает, его несут на плечах казаки, и эта сцена умирания поэтична. С него сошло все его сегодняшнее, повседневное. Он пришел к старой своей поэзии. Щорс же со своим ручным пулеметом поэтичен и юн всегда. Его поэзия не плащ, сброшенный на плечи, а будущее, увиденное молодыми глазами. Такого характера, такого рисунка характера я не знаю в мировой кинематографии.

Прекрасна сцена, когда, рассказывая о себе, Щорс во время рассказа засыпает от утомления. Жизнь превращалась в поэзию на наших глазах, в кадре.

Встреча на Западной Украине

Пришлось мне ездить с Александром Петровичем Довженко по Западной Украине в 1939 году, когда сюда пришла Советская Армия. Места эти я знал по царской войне, по наступлению 1917 года. Теперь смотрел на поля и горы в третий раз.

Под Львовом, в хате, на развилке дорог у лесистого холма, меня узнали: я тут стоял солдатом в 1915 году.

Во Львове вместе с Александром Петровичем смотрели мы в музее старые украинские иконы. Я о них уже говорил. Стоят лесистые горы, явно Карпаты, на вершине горы, выше елей, сидит старый бог, — вероятно, хуторянин. Кроме ангелов рядом с богом стоят ка-

заки. Так представлял себе небо Тарас Бульба. Всегда лучше ходить с саблей.

Это небо украинское, небо народа, который все время борется за себя, себя защищает.

Я рассказывал уже, как на украинской иконе звери несут части ими растерзанных и пожранных людей, чтобы все воскресли и все были целы в воскресении.

Если бы это перенести на жизнь народов, то это означало бы конец всякой аннексии, всякого колониализма. Пускай живыми, и целыми, и радостными встанут народы.

Поехали в горы. Побывали под страшной, в ту войну кровью облитой горой, которую солдаты звали Космачкой. Были на Быстрице Наддворянской. Место, где меня ранили, увидел, но не узнал. Быстрая речка течет, пробиваясь между камнями, как и все речки в том краю. Солдатские окопы и могилы заровнялись; верхушки деревьев, спиленные снарядами, обросли ветками; язвины от пуль на стволах деревьев забинтованы мхом.

Александр Петрович говорил в горах на собраниях под открытым небом о том, как соединяется Украина. Кругом стояли ели, над елями низкие туманы, а в тумане не беленые хаты, а пестрые избушки на фундаментах или на курьих ножках из еловых пней.

Те курьи ножки — могучи. Вырастет лет за сто ель, срубят ее, выкорчуют пень, и на тот пень, похожий на ногу сказочной птицы, которая могла бы нести быка в воздухе, на эти могучие когти дерева ставят углы рубленой избы. Изба крепка, тяжела, но весела; она могла бы на этих лапах танцевать, а не только стоять в тумане над каменистым обрывом, вцепившись в камень и красуясь пестротой.

«Мичурин»

Рассказывал Сашко у себя дома, в маленькой, ослепительно чистой квартире:

— В те дни, когда умер Ленин, были страшные морозы, — в такие морозы жгут костры, дым наполняет

сад, висит на ветках, и дерево меньше теряет внутреннего тепла. Когда умер Ленин, было очень холодно. Мичурин велел не зажигать костры в саду, который создавал всю жизнь. Он сердился на природу, которая убила гения. Хотел настоять на своем и вырастить такие деревья, которые не будут бояться ни ожогов солнца, ни холода Антарктиды.

Человек должен иметь праздник, время сделать себе хорошую одежду, время улыбаться и время стариться. А смерти не надо бояться, надо выращивать людей, которые будут устойчивы на старость, как сона на мороз.

Квартира Сашко Довженко на Можайском шоссе чиста и несколько пустовата. Три небольшие комнаты, очень светлые полы, темные плитусы, полки из некрашеного дерева, кактусы и на стенах вместо картин засушенные растения под стеклом.

В картине «Мичурин» несколько концов: как будто человек все время не может договорить, — но зато в ней прекрасное начало: зима, белый снег, темные деревья, чуть голубоватое небо, и потом весна приходит как цвет — деревья, расцветая, требуют цвета.

Существует цветное кино, и это явление искусства. Картин в цветном кино мало. Существует пестрое кино, в котором операторы щеголяют тем, что на свете существуют цветные подушки, пестрые юбки, нарумяненные щеки.

Цвет в картинах Довженко — необходимый, смысловой цвет, а тема «Мичурин» — настоящая тема его жизни.

«Мичурин» — картина о человеке, который переделывал природу. Этот человек уже создал сад, сад приносил плоды, но он решил, что лучше провести опыт на приречном песке, что там деревья будут пластичнее, будут легче подвергаться перестройке.

Под смех благоразумных людей, которые снабжали гения советами, творец выкапывал деревья, брал их на плечо, грузил их на плечи свои и своей жены, и они уходили, сгибаясь под тяжестью труда, на новые, не-

плодородные земли для освоения нужных человечеству опытов. Вот так уходил Довженко с Юлией Солнцевой от удачи к поискам.

Он был красноречив, он умел говорить. Ему надо было рассказывать много, потому что он говорил о том, о чем все забыли. Живет Украина, сажает ветлы: они нужны для изгородей, для стен хаты. Но нужны цветы, нужен мед, — значит, нужны и липы.

Земля должна цвести.

Он умел сажать деревья, и фабрика в Киеве, носящая его имя, стоит в огромном саду, созданном художником. Сад готов, — люди должны постараться в этом саду стать ангелами или, по крайней мере, гражданами, заботящимися не только о сегодняшнем дне и успехе при сдаче картины завтра.

Потому что ведь всякий план — это будущее. План — это не отчет, это завтрашнее цветение.

Завтра наступит будущее. Машины станут безмолвно помогать человеку жить. Ведь природный газ, который разбурили, должен спасти лес. Химия должна спасти деревья от рта топок, от перемолки на бумагу. Голубой природный газ не только друг нашего зеленого друга, но его единственная надежда и защитник.

Довженко — поэт завтрашнего дня, поэтому он не боится говорить о сегодняшних трудностях.

Смерть Сашко и его сегодняшняя жизнь

Он умер. Гроб его обила сестра украинскими рушниками.

В деревянном зале Союза писателей с деревянных хоров пел над ним песни Козловский голосом друга-ангела.

Умер изобретатель. Умер землероб. Его отец был неграмотен, и когда сын стал режиссером, отец решил научиться писать, но по причудливости своего семейного характера придумал сам себе азбуку, и начал по

ней писать, и только не нашел себе читателя — и тогда он спокойно примирился с нашей грамотой.

Но художник сам создает грамоту для всех и обучает этой грамоте, потому что ему нужны эти звуки, эти слова, которых как бы не было, потому что таких слов не писали.

Напротив кинофабрики «Потылиха», на берегу Москвы-реки, за каменной оградой Новодевичьего монастыря в Москве лежит тело Сашко Довженко, великого украинского художника, влюбленного в Десну и Днепр. Он дома в нашей Москве.

Всегда Сашко мечтал так о широком и многократном экране и о горизонте, охваченном широким взглядом человека, о степном и лесном горизонте. Он умел показать, как плот проносится по Днепру, и как поворачивает быстрая вода плот, и раскрывается мир все с новых поворотов. Четырнадцать лет тому назад он читал нам сценарий «Повесть пламенных лет». Как мы плакали тогда! Как он был спокоен! Прошли четырнадцать лет, и на широком, высоком новом экране в «Мосфильме» я увидел эту картину, воплощенную Юлией Солнцевой. Я увидел Ивана Орлюка, роль которого играет ученик Довженко — Н. Винграновский. Я услышал голос Сашко. И понял, что он стоит живой, широкоэкранный, выросший. Мир вырос настолько, что стал как раз впору художнику, который с верой ждал будущего.

Вернемся к воспоминаниям, чтобы отдохнуть

В маленькой, десятиметровой, двухоконной комнате в Савельевском переулке я часто видал Довженко. Иногда Сашко бывал у меня с архитектором Андреем Буровым — плодовитым изобретателем и превосходным художником, одним из создателей идеи сборного железобетона, создателем нового материала из стеклянного волокна и смол, человеком, мечтавшим о создании домов из пластических масс.

Андрей Буров превосходно рассказывал о Парфе-

ноне и горевал об американских небоскребах, которые годны главным образом для того, чтобы с мостовой прохожий, задрвав голову, считал на них этажи до тех пор, покамест шляпа его не упадет с задранной головы на запятнанный дыханием бензина асфальт.

Сашко Довженко с мечтами о цветущей липами Украине и Андрей Буров с мечтами о будущих городах боролись за площадку в комнате, не уступая друг другу нити разговора.

Оба были благоразумны, потому что предсказывали правильно угаданное будущее. У обоих уже было испорченное сердце, для обоих уже были отмерены месяцы. Оба создавали великие планы, которые сейчас осуществлены или осуществляются.

Сашко в это время не снимал. Он писал сценарии, которые не проходили, спорил из-за смет, читал лекции на кинофабрике. Загорался на художественных советах, произносил речи, которые были нужны всем, но только через год.

О здоровье своем он говорил в общем и целом, разбирая его как частный случай будущей победы медицины над всеми болезнями. Он говорил о том, что очень скоро будут уметь заменять больное сердце. Что даже рак уже побежден — мы только не договорили слов победы.

Это был разговор полководцев, которые знают, что они выиграли победу на опыте многих боев и поражений.

С полком слушали разговор книги. Книг было немного — даже не рота, так, взвод, не больше.

Я сидел в углу комнаты на матрасе, потому что больше места в комнате не было; два окна во двор, стол на одной ножке, кресло, споры о будущем искусстве, предвидение полетов в космос и постройки городов, в которых не будет копоты, колонн, хвостовства этажами, где будет свободно и солнечно, где все получают квартиры.

Победа Довженко не только приближалась — она была обеспечена, но она лежала на бумаге сценария неосуществленной картины.

Победа Довженко — вещь трудная для победителя, он всегда сражался вечным боем, шел не в общем ходе, его победы поздно обнаруживались, но они совершенно необходимы миру, потому что они являются выводом из нашей истории, из истории нового человечества.

За эти трудные победы мы должны быть благодарны художнику.

«Повесть пламенных лет»

Л. Н. Толстой в предисловии к повестям Мопасса-на говорил:

«Люди мало чуткие к искусству думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету».

Для того чтобы выразить себя, художник создает разные методы анализа, разные способы выражения единства отношения, разные способы собирания впечатлений мира в единое.

Старый роман викторианской эпохи собирал жизнь показом истории семьи, замужества, наследства, торгового соперничества. Уже Салтыков-Щедрин говорил, что этот способ создания единства не вечен, что он пройдет:

«Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положитель-

ном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль.

Этот теплый, уютный, хорошо обозначившийся элемент, который давал содержание роману, улетучивается на глазах у всех».

Формы искусства сменяются. Мы ощущаем эту смену.

В жаркий летний день в небольшом просмотровом зале Дома кино я видел картину, хорошую картину Феллини. Лента называется «Сладкая жизнь». Она рассказывает о жизни людей в большом итальянском городе, как будто в Риме, — во всяком случае, в городе, в котором остались огромные соборы.

В городе много людей, много зданий, широких автомобилей — и совсем нет веры. Много актеров — и существует полное разочарование в искусстве.

Лента начинается с того, что над городом, простерши вперед свои деревянные, а может быть, гипсовые руки, пролетает фигура Христа, которую транспортируют, привязав к вертолету. Статуя не пародийна, она только мертва, мертва, как тень на зданиях, и призрачна, как эта тень.

Приезжают американские актеры. Идет быстрый, невеселый роман с итальянским журналистом, разврат. Я не скажу, что показано много извращений, — для извращения это слишком все печально и привычно.

Как стая эвменид, преследующих матереубийцу Ореста, за героями гонятся с киноаппаратами и осветительными приборами репортеры. Они бегут коротко дышащей стаей, перепрыгивая друг через друга, выхватывая сенсацию из жизни. Большой мир подается страхом, поисками прожекторов, которые шарят по небу, страхом атомной войны, отсутствием представления, как с ней бороться.

Единство этой картины — единство отчаяния и страха. И в то же время это единство газетной полосы, в которой напечатаны происшествия. Происшествия собраны по признаку своей необычности, поразительности, нечеловечности, небывалости. Но так как день

идет за днем, то эти небывалости повторяются, образуя быт гибнущих Содома и Гоморры.

Испуганный человек, богатый, умный, убивает своих детей. Мать об этом не знает. Она идет по городу с покупками. Эвмениды газет нагоняют ее, снимают во всех позах, сообщают об ужасе и регистрируют для газет моменты узнавания.

Мир дается в сенсационном разглядывании.

Показано, как ждут чуда. Для чуда построили подмости, привезли аппаратуру. На место чуда пришел дождь, и осветительная аппаратура, накаленные юпитера лопаются, рассыпаются — и чуда нет, оно пригрезилось детям.

Это работа настоящего художника. Когда в старом, брошенном, пыльном и как будто тысячи раз уже снятом в кино замке вы видите молодого человека с широким воротом свитера, то, хотя у него нет эпизода, вы по движениям его знаете, кто он такой, что с ним может произойти. Вы понимаете отношение художника к этому человеку.

Так как эта картина в то же время газета, то она может быть любой длины, как будто номер за номером.

Теперь я расскажу о другой ленте. Я говорю о «Повести пламенных лет», потому что хочу дышать воздухом Днепра и Десны.

Сценарий этой повести был создан в 1944—1945 годах, — значит, когда он был поставлен, ему было шестнадцать лет.

Горит Украина, убивают ее детей. Плывут люди под обстрелом через широкий Днепр. Идут танки в атаку. Приходят женщины из плена опозоренными. Матери узнают о смерти детей. Солдаты приходят в свои разоренные дома. Самое страшное, что может быть в мире, показано в картине.

Есть слово, которое мы поистерли. Слово это латинское по происхождению. Называется оно — оптимизм. Оптимизм — это представление о мире как о мире превосходном. Может быть, поэтому на это слово часто сердятся. Мир сам по себе не превосходен, он не за-

служивает пятерки, или, как говорит поэт, «для веселья планета наша мало оборудована».

Значит, планета подлежит переделке, переоборудованию.

Но лента Довженко — Солнцевой очищает, как трагедия. Она говорит не о гибели, а о подвиге, и это превосходно.

Герой ленты — молодой хлопец Иван Орлюк, роль которого играет Н. Винграновский. В его голосе слышу голос Сапко. Этот юноша в ленте все время гибнет, испытывая невероятные трудности. Он гибнет всенародно. Это — Советская Россия, которая страдает на глазах всего мира.

Поговорим и об этом по-прямому.

Помню годы войны. Смотрели мы на экранах английскую хронику, достойно выглядевшую, дельную и крупную голову премьер-министра Англии Уинстона Черчилля. Прилетел он куда-то и показывал два пальца рогаткой, так, как показывают детям козу, только держа пальцы не горизонтально, а вертикально. Я думал, что премьер-министр показывает цифру 2, что он говорит о втором фронте. Даже обрадовался, потому что на первом фронте у меня был в долгой войне сын, в звании командира батареи его убили в Восточной Пруссии.

Но господин министр показывал не цифру 2, он показывал букву V (victoria).

Это была победа вообще, победа почти без своей крови.

Умирает Иван Орлюк на запыленных танками полях, умирает, взрывая танки. Тонет Иван Орлюк в холодном Днепре. Бежит Иван Орлюк по сырому днепровскому песку. Лежит Иван Орлюк в безнадежной операции, требуя жизни и добиваясь жизни. Мир им восхищается, показывая рогульками два пальца.

Иван Орлюк остался жить. Это тоже реально. Столько людей уходит на войну, столько миллионов пуль пронзало драгоценные человеческие тела, что после войны остались и живые воины. Иван Орлюк, воскресший после безнадежных ранений, — это реальность.

Он воскресает потому, что неистощим в своем сопротивлении.

Картина говорит о подвигах. Картина трагична и крупноформатна. Новая техника как раз по ней. Она как будто родилась для нее. Юлия Солищева принесла мужу своему, Сашко Довженко, подарок — картину по его сценарию. Он ее не увидит: человеческое сердце устает в спорах. Мы так злоупотребляем хорошими словами, что хочется сказать все проще. Картина снята так, как написан сценарий: на уровне подвига. Широкие планы разумно сменяют друг друга, показывая все время новые точки зрения, новое видение подвига. Над всем господствует голос автора. Авторский текст превосходно читает Сергей Бондарчук. Он не подражает голосу Довженко. Это голос спокойной совести, голос солдата, оценивающего сражение. Голос не вспоминающийся, а как будто звучащий в то же время, когда совершаются те события, которые закреплены на съемке.

В картине есть сцены поразительные. Угнали Марию в фашистский плен. Вернулась она на родину, неся на руках ребенка неизвестно от кого. Ребенок возвращен в серую, как печаль, шаль. Человек, который любил Марию, говорят, где-то на родине. Она ищет его. Да, он ждет ее: он стоит памятником на берегу по-ночному блистающей реки, и за ним огромная, могучая, красивая, грозная страна.

Лицо артистки З. Кириенко темно. Темна ночь, темна бронза памятника.

Сцена вся в одном тоне, в одном дыхании.

Женщина, которую погубила война, говорит с памятником мужа-героя. Это все так условно, что могло бы быть плохо, но — прекрасно. Потому что не только судьба семьи определяет картину. Судьба семьи и план личной жизни лежит на карте страны. Выпуклость шара земли ощущается ногами актеров. Они топчут земной шар, поднимаясь на его крутизны, неся на плечах раненых и убитых. Картина построена из крупных блоков, ее надо понимать в едином советском плане отношения к долгу-подвигу.

План жизни с новым представлением о необходимости подвига для счастья человечества, для нашего счастья, для счастья вот этих самых немцев, которых мы тогда должны были убивать, определяет картину. В этой крупноблочной картине, смонтированной из таких кусков, из которых не складывались даже египетские пирамиды, политический размах, совесть художника, принимающая на себя ответственность за кровь и жертвы и за страдания своего народа, делает все реальным.

В ленте есть вещи, которые я, человек, знающий кино с первого момента появления первых картин по сегодняшней день, не видел никогда. В ней такое великое воодушевление и такие могучие руки, которые организуют съемку так, чтобы зритель не видел организации. Есть могучая логика искусства, растворенная вдохновением.

В вечности — утро

Думая о Пушкине, вспоминаешь его деловые письма перед дуэлью, разговоры с математиками о теории вероятности, вспоминаешь, что великий поэт был фехтовальщиком, стрелком, превосходным кавалеристом. Это был человек, предназначенный для счастья, но как бы преждевременный. Он осуществился через столетие.

Пушкин — знамя нашей поэзии. Последний раз, выступая, о веселом имени Пушкина говорил Блок; с Пушкиным разговаривали Маяковский, Есенин. С ним вслух и про себя продолжают говорить наши поэты.

Во имя Пушкина подумаем о сегодняшнем человеке. О русском человеке говорил мне Горький. Горький любил как бы самому себе рассказывать, он думал вслух, смотря на собеседника.

Он говорил о Ленине, что в Ленине есть черты характера Василия Буслаева, человека, совершившего подвиг и весело недовольного подвигом, черты протопопа Аввакума и Чернышевского.

В Тбилиси, возвращаясь из Персии, встретился я с Паоло Яшвили, Тицианом Табидзе — грузинскими

поэтами. Они жадно расспрашивали меня о Маяковском, о новой, советской поэзии, говоря о том, как изменяется русский человек. Они весело жмурились, как будто глядя на солнце.

В Тбилиси жил бывший начальник броневого дивизиона, полковник генерального штаба Антоновский; впоследствии он работал в Красной Армии.

Был в его доме, познакомился с хозяйкой дома — Анной Арнольдовной, которая потом стала писательницей и написала роман «Великий Моурави». В гости пришел еще один полковник, бывший товарищ Антоновского по выпуску из академии. Тогда он приехал в Грузию набирать кадры для Деникина. Вот какой разговор происходил на нейтральной территории, в то время, когда будущее было от всех закрыто.

Этот деникинец говорил:

— Я русский человек, мой национальный герой — Ленин. Как военный человек, пытаюсь понять его как противника и все время восхищаюсь. Я буду с ним драться. Буду разбит, а согласиться не могу.

Я привел этот странный разговор потому, что живы люди, которые его слышали.

Ленин и Пушкин — проявления русского национального характера.

Когда-то, стариком, Ремизов писал письмо к мертвому Василию Розанову; это письмо-отчаяние, письмо, обращенное к самому себе как к мертвому. Ремизов спрашивал старого знакомого: «Скажите, в вечности который час? Думаю я — вечер».

Старый писатель чувствовал исчерпанность своего времени. Он не видал будущего.

В вечности — утро, раннее утро. Встает солнце, дует на землю утренним ветром, согревая ее. Мир просыпается, растет, уходят туманы. Мир сегодня расширяется, он может совершить то, для чего он создан своим трудом.

В вечности утро — пушкинская заря. Предутрие было трудно — я о нем рассказывал, но люди того времени старались широко думать, уже видя, что утро наступает.

Я хочу сказать своим современникам, читателям, писателям, что надо широко желать, далеко ездить, многого хотеть, надо быть верным другом, надо любить завтрашний день и уметь прощаться с сегодняшним днем.

В мире утро, время убыстряется. То, что сегодня кажется прочным, нужным, исчезнет через несколько секунд. У нас время формул,строек и вещей, которые сменяются другими вещами. Не надо привязываться к сегодняшнему дню, потому что он пройдет в минуту.

Вещи, которые вокруг нас стоят, устарели. Ты их не копи и к ним не привыкай — они будут сменены. Изменяются города, села с нарастающей скоростью; изменят течение реки, походку и взгляд люди.

Будь верен завтрашнему дню и терпелив к сегодняшнему. Тогда будешь весел.

Я прожил медленное детство, стремительную жизнь и вижу, как жизнь все убыстряется: небо надо мной подымается все время. Надо привыкать к этим масштабам, к иным методам мысли. Надо приучаться владеть новыми методами науки. Мы должны привыкать к будущему, любя прошлое, и, не улыбаясь ему, с ним прощаться.

Над нами многоступенчатое небо.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЖИЛИ-БЫЛИ

Детство	7
Юность	78
Юность кончается	123

ЗОО ИЛИ ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ	165
---------------------------	-----

О МАЯКОВСКОМ	257
------------------------	-----

ДРУЗЬЯ И ВСТРЕЧИ

Всеволод Иванов	415
О Третьей фабрике	437
О квартире «Лефа»	440
О Бабеле	460
Кенотафия	464
Сергей Эйзенштейн	466
Петр Андреевич Павленко	515
Константин Эдуардович Цюлковский	519
Сашко Довженко	529



**Шкловский
Виктор Борисович**

ЖИЛИ-БЫЛИ

М., «Советский писатель», 1966, 552 стр.
Тем. план вып. 1966 г. № 163

Редактор *Ю. Б. Рюриков*
Художник *В. И. Морозов*
Худож. редактор *К. М. Буров*
Техн. редактор *Н. Д. Бессонова*
Корректоры *Л. И. Жиронкина*
и *Л. А. Матасова*

Сдано в набор 5/XI 1965 г.
Подписано к печати 7/IV 1966 г.
А12031. Бумага 84×108¹/₃₂.
Текст отпечатан на бумаге тип. № 2.
Печ. л. 17¹/₄ (28,98). Уч.-изд. л. 25,08
Тираж 100 000 экз. Заказ № 3140.
Цена 99 коп.

Издательство «Советский писатель»
Москва К-9, Б. Гнездяковский пер., 10

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова
Главполиграфпрома Комитета по печати при
Совете Министров СССР.
Москва, Ж-54, Валуевая, 28.