

МЕТАФОРЫ БОРИСА ПИЛЬНЯКА, ИЛИ ИСТОРИЯ В ЛУННОМ СВЕТЕ

В 1935 году Борис Пильняк выпускает «Избранные рассказы» за двадцать лет. Хотя точнее сказать, что автор отметил двадцатилетие с начала своего серьезного писательства: «...последний рассказ, предлагаемый читателю в этом сборнике, написан в августе 1928 года, без малого семь лет тому назад. Автор имеет основание предполагать, что этот «лирический» его переулочек завершен...»

К сожалению, Пильняк имел все основания для такого предположения. И не только относительно себя. Двадцать девятым годом, «годом великого перелома», завершался не чей-то «лирический» переулочек, даже не литературный период, а исторический. Сегодня мы это понимаем лучше, чем когда-либо, поскольку знаем, наконец-то, много больше, чем прежде. Единой рукой направлялись и режиссировались все перемены в стране, хотя поводом для них избирались разные обстоятельства.

В литературе повод дал Пильняк, когда в начале 1929 года закончил, а летом опубликовал в берлинском издательстве «Петрополис», где тогда печатались многие советские авторы, повесть «Красное дерево». Разразившийся скандал был одним из актов исторической драмы. По ее завершении опустили занавес — железный занавес, за которым с этих пор вершилась судьба русской культуры.

Сказать, что в критике имя Пильняка становится преимущественно ругательным словом — ничего не сказать. Это уже не имя, а часть двуединой формулы приговора: Пильняк и Замятин (которому припомнили роман «Мы»). Замятин — старая интеллигенция, все еще не сложенная, неистребленная, непокорствующая; традиция — русская и европейская — «сэр Замятин»... Пильняк же из тех, кто фактически пришел с революцией; Пильняк — автор одного из первых шумно признанных романов о революции — «Голый год»; новое поколение, левое искусство. Одним словом, праволевачий блок, который в это самое время и был измышлен в качестве политического врага, распространившегося повсюду, и в литературе тоже.

Если же отойти от формул и приговоров того времени, то в пространстве между этими двумя именами могла бы быть помещена вся тогдашняя русская

проза со всеми ее далеко уводящими открытиями и глубокими связями. В этом пространстве — литературный пласт, выбитый двадцать девятым и последующими годами. Впрочем, это для нас они — пласт, который мы поднимаем, возвращаем себе — «возвращенная литература».

Тем самым мы делаем лишь первый шаг. Нам еще предстоит вернуться к тем, кого мы себе «возвращаем», последовать за ними в ту эпоху, когда все они ещё не были связаны и как бы уравнены общей трагической судьбой. Они были разными, но все вместе создавали новую русскую литературу. Это не предполагало разрыва со старой — с классикой. Менялась сама традиция, резко уходя в XX век, открывая то, что еще не было открыто.

1

В «Избранное» 1935 года из ранних, дореволюционных вещей Пильняк включил только две, обе с характерной для него скрупулезностью помеченные не только местом написания — «деревня Кривякино», годом — «1915», но и месяцем: «Целая жизнь» — июль, «Смерти» — август.

Жизнь и смерть — это не лучшие слова, чтобы судить об индивидуальности. Но если они вынесены в заглавие? Если с них, по сути дела, начинается творчество? Впрочем, если оно с них начинается, то принадлежат ли они осознанно начинающему или подхвачены им, заимствованы из расхожего литературного словаря эпохи?

«Жизнь человека» — название вполне в духе начала столетия, и Леонид Андреев, нашедший его, настаивал на именно таком мистериально-обобщенном звучании: «Что было бы, например, если бы я вместо «Жизнь человека» брякнул: «Человеческая жизнь»? Ерунда была бы. Пошлость. А я написал: «Жизнь человека». Так вспоминал И. Бунин, который сам едва ли бы остановился на подобном названии из-за его символической нарочитости, но Бунина тоже занимала не только человеческая жизнь, единичная и неповторимая, но общий закон жизни человека, закон, назначенный ему от природы.

Бунин — имя важное для Пильняка. За Буниным — Толстой, чем далее, тем настойчивее требовавший увидеть и в малом жизнь полно, от начала до конца. Не под знаком смерти, нет, но ввиду ее неизбежности и неотвратности последнего вопроса: зачем жил? Слово «смерть» — неоднократно в названии толстовских произведений, особенно поздних.

Рассказ Пильняка «Смерти» начинается вариацией на тему «Трех смертей»: умирает человек, умирает природа... Он навсегда, она — для новой жизни. Мысль так близка толстовской, что обращают на себя внимание и незначительные отклонения. У Пильняка умирает без году столетний старик Ипполит Ипполитович, некогда соученик Лермонтова по университету, потом шестидесятник, зачитывавшийся Писаревым, а теперь — живой труп, без памяти, без желаний ждущий конца. На приезд в усадьбу сына он откликается вопросом: «Это ты приехал меня посмотреть? — умру скоро!..»

Герой не страшится неизбежного, потому что это неизбежное и потому что он устал, изжил свое. Прошло его время. Кончилась его эпоха. Исторические штрихи не случайно добавлены Пильняком к биографии: если у Толстого природному противостоит нравственное в человеке, у Пильняка — историческое. Его вопросы к человеку: какой он по своей природе? каков он по своему времени? Природа и История сходятся для спора, вечное с быстротечным, но ищущим для себя возможности — остаться, продолжиться.

О природном в этом рассказе говорится кратко, в том числе и последней фразой: «Бабе лето умерло, но народилась другая земная радость — первая, белая пороша, когда так весело бродить с ружьем по свежим звериным следам».

Краткость происходит не от того, что природа Пильняку неинтересна. Просто звериные следы уводят к другим рассказам, в которых она торжествует, где — ее закон.

Пильняк природу чувствовал. Внутреннее в ней интересовало его больше, чем то, что можно увидеть, назвать пейзажем и от чего — прийти в восторг. Хотя и восхититься он умел, и сохранить в слове то, что восхитило. Именно в такие моменты острее всего проступает бунинское — умение придать картинам среднерусской полосы вид античной строгой законченности, классичности. Бунинские, «тонко и ярко» светящиеся краски сохранились у Пильняка и после того, как он прошел искус разнообразнейшим экспериментом. И уж, конечно, Бунин напрямую вспомнился Пильняку, когда в конце 1927 года, путешествуя по Малой Азии, нищей, забывшей свое античное прошлое, он вдруг через века лицом к лицу «видел подлинную Элладу», которая отзывалась еще более неожиданным воспоминанием: «...солнце и ветер. Ноябрь, и потому прохладно, как в России около второго, яблочного Спаса,— и солнце и ветер тогда крепки и благоуханны, как антоновское русское яблоко» («Мальчик из Тралл»).

Созвучная нам природа, готовящая дары к нашим праздникам, а мы в ответ признаем за ней справедливость, красоту и многое другое, что в ней есть. Но есть, однако, лишь в нашем присутствии, под нашим взглядом. А какова она без нас? Это трудный вопрос, поскольку обычно, когда мы думаем, что рассматриваем природу, мы лишь смотримся в нее. Пильняк хочет не собственное изображение ловить, а ее, саму Природу, почувствовать изнутри, понять ее жизнь. Он ценил тех, кто умел это делать, в особенности Льва Толстого: «...хорошо писал старик,— бытие чувствовал, кровь...» — фраза, лейтмотивом проходящая через «Повесть чепогащенной луны».

Природа, не обремененная нашим опытом, способна предложить нам, считает Пильняк, единственный урок — урок жизни.

«Целая жизнь» — рассказ о птицах. О двух больших птицах, живущих над оврагом. Какие птицы? Неизвестно и не важно. У них нет названия, ибо в рассказе нет человека. В завязке — любовь и рождение, в развязке — смерть. Такова событийность природной жизни, ничего другого не ведающей.

У раннего Пильняка есть несколько рассказов (наброски к незаконченной повести «Архип Архипов»): «Снега», «Смертельное манит», «Лесная дача», где герой-интеллигент ищет пути к природе, на круги своя. Именно так — на круги, в круговорот природного цикла. И ведём герой природным влечением — любовью.

Очередной виток руссоизма? По видимости как будто бы да, но по сути дела далеко от руссоизма и множества других вариантов возвращения к природе, ибо она сама мыслится не отражением наших идеалов, утраченных и вновь искомых, но берется в собственной, от нас не зависящей сущности, со своим внутренним законом. Принять закон можно, но не рассуждая, не теоретизируя, ибо он не писан и не формулирован, а задан как программа. «Природа как код» — дословное название монографии о раннем творчестве Пильняка (до 1924 года), написанной датским исследователем П. А. Йенсеном. Природу в восприятии Пильняка он определяет словом уже слишком привычным, даже модным и потому требующим пояснения — «миф»: «Под мифом я здесь понимаю *то содержание*, которое должно быть содержанием первоначальных мифов...» То есть родство не по ассоциации с существующими мифами, не по линии сознательного им подражания, а через сходство самой мысли о природе — в мифе и у современного писателя.

К этой первоначальной природе возвращает Пильняк в ранних рассказах своего героя, выводя человека за пределы исторического бытия, которое лишь по видимости обладает способностью к развитию, движению: это мы в своем сознании конструируем вектор касательной к поверхности природного круга. Это нам кажется, что мы свободно и разумно направляем свою деятельность, а она — лишь вспышка сознания, ограниченная мгновенностью нашего бытия. Последнее, что умирает, — инстинкты, природное, какое-то время ими человек цепляется за жизнь, пока не завершается его последний путь — к природе. «Смертельное манит»...

2

Пильняк считал началом творчества те рассказы, под которыми впервые проставил точное обозначение места написания: Коломна и ее окрестности. Свой художественный мир он построил на Коломенских землях, прислушиваясь к их легендам, летописям, монастырским преданиям. Пространственная ограниченность была важна ему как замкнутая сфера, внутри которой отчетливее переживается цельность жизни, глубоко прорезанная временной вертикалью. К этому временному срезу Пильняк присматривается все пристальнее, открыв его для себя как результат революционного взрыва, обнажившего глубоко залегающие пласты.

Начинавший мифологической безымянностью природной жизни, Пильняк все более увлекается исторической памятью, заложенной и в его собственной писательской манере, вырастающей на классической традиции русской прозы.

Так сначала Пильняка и увидела критика: глубоко погруженным в национальную традицию, испытавшим «явное влияние Бунина, Зайцева, Чехова» (Ашук и Н. Россия. 1922. № 5). Традицию сочли продолжающейся и в первых послереволюционных вещах; с этим соглашались даже в эмиграции, в берлинской газете «Дни», где, рецензируя повесть «Метелинка», отметили, что Пильняк — от «чеховской тоски» (Дни. 1922. 25 ноября).

Итак, первый облик Пильняка — национальный, традиционный. Но разве в событиях и потрясениях исторических традиция может быть простым повтором? «Старую линию русской литературы продолжает и Борис Пильняк, писатель очень талантливый, но какой-то отрывочный, у него нет рассказов, нет романов, а есть куски» (Шкловский и В. Серапионовы братья. // Книжный угол. 1921. № 7).

Если стиль кажется отрывочным Шкловскому, то, значит, стиль очень отрывочен. И если традиция в этом стиле продолжается, то, видимо, в новом состоянии — распада, демонтажа. Не прежнее целое, а части целого в неожиданно произвольном сочетании, во вьюжно-метельной композиции первого романа — «Голый год» и сопутствующих ему повестей. Так что традиционное у Пильняка скоро перестанут узнавать: «Вы знаете, что сейчас торжествует «международный писатель» (Эренбург, Пильняк и др.), все они талантливые, быстрые, умные люди, но они принципиально борются с виталином», — писал Горькому М. Пришвин, здесь же поясняя, что «виталин — жизненное вещество, которое находится на свежих фруктах в саду и разлагается, как только эти фрукты выносят из сада...» (З. Х. 1926).

Проза Пильняка действительно вызывает многие ассоциации, как возвращающие в русскую классику, так и побуждающие искать ей аналогии в мировой литературе XX века. По своей творческой природе Пильняк был переимчив: умел замечать и подхватывать новое. Но он умел и открывать. Рядом с теми, кто признан классиками современной литературы, ему не может быть отведена роль только способного ученика. Сравнивая даты, мы видим: Пильняк работал одновременно с ними, иногда опережая. Отсюда и интерес к его произведениям, переводившимся с середины двадцатых годов на многие языки. Пильняк был одним из первых, кого переводили и знали.

Подобно его Коломенским землям, десятилетием позже возникнет фолкнеровская Йокнапатофа. Пильняковские символы, сгущенные в притчу, уже сравнивают с Кафкой, а его широкомасштабное использование монтажа не может не вывести на аналогию с романами Дос Пассоса (появившимися уже после того, как Пильняк приобрел себе имя в Америке).

Эта последняя аналогия подсказывает вот какое замечание, сделанное современником Пильняка по двадцатым — Николаем Асеевым, который как бы откликается на наше поспешное желание всюду видеть заимствование: «...хроникальные вставки в романы, хотя бы того же Дос Пассоса, были значительно раньше применены в «Семене Проскакове», как подлинный дневник шахтера-партизана. Я не хочу приписать себе приоритет такого

использования материала, но, видно, в воздухе была эта необходимость обновления средств литературного воздействия...»

Слишком привычно мы полагаем все экспериментальное, обновленное в нашей литературе либо заимствованным, либо чуждым, тем отказывая себе в праве открывать, двигаться, и в этом движении не порывать с традицией русской классики. Двадцатые годы были у нас временем многих открытий, которые мы теперь воспринимаем как нечто чужое, иначе сказать запрещенное, забытое и не у нас имевшее продолжение.

3

Одновременно с тем, как летом 1915 года Пильняк писал свои первые настоящие вещи, подписанные коломенским адресом, в журналах уже печатались его самые ранние рассказы. Они обнаруживают и слабость начинающего, и черты его будущей манеры, даже его излюбленный и ставший знаменитым прием монтажа.

В журнале «Млечный путь» (1915. №5) — рассказ «Юра». Назван он по имени мальчика, которому няня читает сказку о богатырях, побуждая к мечте быть таким же сильным. Затем — время спать, Юра идет попрощаться с матерью, и ему неприятно видеть ее на коленях у незнакомого дяди. Мечта разрушена вторжением «злой жизни»: атмосфера и стиль — в тогдашнем духе прозы Федора Сологуба.

И в том же году в альманахе «Жатва» (Кн. VI—VII) — другой рассказ — «О Сёвке». Другое имя, но тот же мальчик. О няне, о богатырях — в прежнем объеме, но зато, кроме мамы, является папа, чтобы отбыть на фронт. Мама сходится с учителем и мучит мальчика, папа приезжает... Вместо почтительной литературной ассоциации приходит мысль — уж не пародия ли он? Нет, просто Пильняк, когда торопится «взять» актуальную тему (военную в данном случае) и пытается сделать это с помощью не очень дающегося ему беллетристического сюжета, невольно выглядит пародийным, обозначая глубину на мелком месте.

Пильняк удачлив там, где достигает концентрации на небольшом пространстве, где в частном, фрагментарном «куске» дает почувствовать целое и позволяет фрагменту засветиться — присутствием жизни. Когда же целое он развертывает и обставляет с повествовательной последовательностью, то нередко (и в более поздние годы) выглядит нарочитым, сочиняющим. Он не рассказчик — это не в его манере и, как оказывается, не в духе эпохи: «Революцию взять сюжетом почти невозможно в эпоху течения ее...» — декларирует в 1917 году всеобщий учитель, Лобачевский новой русской прозы (так же как Хлебников — стиха), Андрей Белый. — Революция — проявление творческих сил; в оформлении жизни тем силам нет места, содержание жизни текуче; оно утекло из-под форм, формы ссохлись давно; в них бесформенность бьет из подполья...»

Сюжет предполагает развертывание, длительность, а значит — время.

Если времени нет, если за каждым данным моментом — неопределенность следующего шага, то сюжет должен быть либо авантюрно убыстрен, либо — если скорости не хватает — распасться. Приходит пора малой формы. Литература Нового времени когда-то начиналась ренессансной новеллой; послереволюционная литература склоняется к анекдоту. Его литературная история еще не написана, хотя ее начали писать тогда же, когда исторический взрыв смешал все жизненные карты, вложил неожиданные слова в уста самых неожиданных персонажей и уж вовсе анекдотически спутал все обстоятельства и место действия.

Пильняк остро слышал, любил замечать новое и по своему характеру был склонен к аванюре. Кому, как не ему, было оценить анекдот? Но он, в общем-то, не оценил. В анекдоте — самоценность момента и происшествия. Пильняк же с постоянством эпического писателя мыслит целое, по отношению к которому все моментальное и сиюминутное — фрагмент.

Шкловский говорил: «кусок». Говоря это, он должен был уже прочесть «Голый год», еще не опубликованный, но переданный в руки Горькому и широко известный в Петрограде. А значит, он должен был заметить, как романый сюжет поглотил отдельные рассказы, именно рассказы, печатавшиеся ранее: «Смерть старика Архипова», «Варяжские времена», «Колыменгород»... Это обычный для Пильняка способ выстраивания сюжета: «По-земка» в 1922 году станет частью повести «Иван-да-Марья» (радикально переделанной и названной «Чертополох»); несколько ранних рассказов вольно соединятся в цикл «Всегда командировки» и так далее.

Заключительная часть «Голого года» у Пильняка названа: «Триптих последний» (Материал в сущности). Свой второй роман «Машины и волки» он первоначально (в 1924 году) начинает печатать в «Красной нови» как «Материалы к роману». Важное для него слово «материал», дающее ощущение необработанности, неокончателности даже в окончательном тексте. «Куски» продолжают выламываться, в их разломах — возможность каких-то других связей, сцеплений. В них — незаконченность настоящего и непредсказуемость будущего. И в них же, в зияниях сюжетных разрывов — обнаженность прошлого.

Как мальчик Юра из раннего рассказа головокружительно заглядывает в сказку, Пильняк всматривается в глубину исторического прошлого, обнажившегося небывало. Сам он, впрочем, любит другую метафору — раскопок, извлечения из древних курганов каменной скифской бабы. Мотив, многократно им повторяемый.

Пильняк вообще любит повторы, до навязчивости. Повторяя, он монтирует, связывает. Но, повторяя, возвращаясь, он вновь напоминает о том, что ничто не окончательно, все можно представить с другим продолжением, в других обстоятельствах, под другими именами.

Отдельные рассказы превращаются в части и главы романов, повестей. У них может быть иная судьба: они могут перелицовываться. Рассказ «Одно», написанный в 1919 году на материале дореволюционной

провинции, в 1924 году превращается в «Африканцев» из эмигрантского, действительно африканского быта. «Земское дело», одна из первых опубликованных вещей, окончательно переписывается спустя двадцать лет в последний и лишь недавно опубликованный «Заштат». Предчувствуя трагический финал 1937 года, Пильняк как будто возвращается памятью к первым своим героям, к кругу жизни, в котором вырос,— земской интеллигенции.

Из земцев же и его Архип Архипов, о котором он вначале писал повесть, распечатывая ее отдельными рассказами, и которого потом в «Голом годе» передел в кожаную куртку и превратил в героя революции. Такие метаморфозы настораживали, вызывая тогда — идеологические и до сих пор — художественные подозрения. Неужели для Пильняка личность настолько ничего не значит? Юрка переименовывается в Сёвку, полковник Турчанинов («Одно») в инженера Сентищева («Африканцы»), а спутница его жизни Стефания Антоновна сохранит за собой и имя, и характер.

Иногда кажется, что имя для него ничего не значит, и Пильняк произволен в названии своих героев; иногда же он вдруг привязывается к имени, меняя характер до неузнаваемости, как было с Архипом Архиповым. Но разве до неузнаваемости?

Еще большую устойчивость проявляет женское имя, найденное в подготовительных рассказах к той же повести; крестьянка, к которой уходит герой-интеллигент,— Алена в рассказах «Снега», «Смертельное манит»... В этом последнем появляется ее мать — Арина, чье имя потом сохраняется за дочерью — «Лесная дача» и за аналогичным жизненным типом в повестях «Чертополох» и «Мать сыра-земля».

Не личность, судьба и характер называются одним и тем же именем, а степень природного начала в женском типе, к которому в целом может быть отнесено сказанное о кожевнице Арине («Мать сыра-земля»): «...возрастала обильно — матерью сырой-землей».

Еще показательнее характеристика героя в «Поокском рассказе»: «Татарин — эпизодическое лицо, человеческая теплота». Главное и неизменное — функция жизненности. Устойчивость характера определяет градус человеческой теплоты, а не смокинг или кожаная куртка.

«Всегда можно сказать о людях, что они просты, и никогда нельзя говорить, что просты люди» («Грего-тримунтан»). Они просты, потому что проста жизнь, о которой мы знаем только, что она есть. И никогда нельзя сказать о простоте людей, поскольку жизнь многообразна и сложна в проявлениях своих, которые мы подмечаем, которым даем имена и названия, но и в этой бесконечной череде имен и названий, увеличивая наше знание о сложности жизни, мы ничего не можем добавить к пониманию ее простоты.

Все сходится в этой изначальной простоте, в ней обретает смысл. Все внешне разрозненное, фрагментарное родственно между собой и связано через свое происхождение от того, что Пильняк так рано назвал Целой Жизнью.

Пильняк, чья проза шла «кусками», бравший жизнь не повествовательным сюжетом, а такой, какой видел — в разломах и разрывах, на редкость дорожил чувством целого. Непосредственнее всего оно проявляется в природе. В человеческой истории цельность жизни затемнена калейдоскопическим мельканием лиц и событий, там ее труднее понять, там память о ней — в аналогиях, параллелях, метафорах: исторического и природного.

4

Пильняк из тех авторов, кто не возражает против нашего, читательского, присутствия, когда он пишет. Он иногда прямо обратится к нам, чтобы напомнить о себе, чтобы соотнести время и пространство рассказа с его, авторским временем и пространством. Когда он это делает, значит, он уверен в себе, раскован, значит, вещь ему удастся настолько, что он может поделиться с нами даже своими неудачами: «...а я, автор, в ту ночь ехал на извозчике с Дмитровки на Поварскую. Извозчик был скверный и молчаливый; молчали, поговорив о стоимости овса. Извозчик, чтобы сэкономить расстояние, пополз Леонтьевским, переехал Тверскую. Я посмотрел на небо, на звезды, увидел Полярную, она была ярка, хотя была полная луна, — и мои мысли зацепились за Полярную и за луну. О Полярной я думал недолго, обо всем том, что написано выше, — но луна заняла меня до самой Поварской; я хотел подыскать слово для луны, такое, которое еще никем не сказано. — Круглая, зеленая, полная, — нет, не так, — сухая, подмороженная, ледяная, — нет, не так, — безразличная, покойная, черствая, добрая, глупая, — нет, нет, не так: поди ж ты, светит и мне в Москве, и в Мадриде, и в Париже, и на Шпицбергене, быть может, знакомый какой, приятель, глядит на нее из Лондона и обо мне подумал, — луна — как рубль (если луна в море отражается, можно сказать — «рубль луны разменен на серебряные пятики водою»), — луна, как горшок, — нет, не придумаешь, все сказано, какое слово ни придумай, — все перебрали. Так я и не придумал слова для луны» («Нерожденная повесть», первоначальное название — «О луне»). Таков конец рассказа о сходящем с ума — от белого безмолвия — норвежском зимовщике на Шпицбергене.

В этом отрывке Пильняк боролся с луной, так и не найдя для нее подходящего случаю образа: ни нового, ни старого, что для него в сущности большого значения не имеет. Он не остановился бы перед тем, чтобы цитатно взять чужое и присвоить его до такой степени, чтобы провести лейтмотивом через свою вещь, усилив неоднократным повторением.

Склонность Пильняка к повторам как черту его манеры заметили и осудили очень рано. Осудили и то, что найдя однажды, он трудно расстаётся с находкой, и то, что не найдя, берет найденное другими.

«Ничем иным, как небрежностью, нельзя объяснить одни и те же образы и даже фразы в совершенно разных рассказах...» — отмечает свое ощущение один из первых рецензентов Н. Ашукин (Россия. 1922. №5). Еще

подробнее о том же вскоре скажет автор одной из самых обстоятельных статей о Пильняке того времени — «Шахматы без короля» — Вячеслав Полонский. Пильняк «затирает» образы повторением или, еще того хуже, берет то, что затерто до него: «Нельзя после Маринетти и Маяковского писать «Дом привешен за трубу к небесной тверди» («Метель»).

Пильняк же считает, что можно, и пишет.

Его склонность к повторам требует не какого-то единичного, на все случаи годного объяснения, а целой цепи аргументов, соответствующих той многозначности мотивировки, которой у него обладает этот прием. О чем-то уже было сказано (там, где речь шла о монтажности сюжета): необработанные, намертво не пригнанные куски, материалы «прошиваются» лейтмотивом. Это отчасти, по крайней мере, способно объяснить настойчивость повтора внутри текста, но зачем повторять чужое?

Между своим и чужим Пильняк не делает принципиального различия. Плохо это или хорошо, но это требует понимания.

Когда после появления первой документальной повести о загранице «Мать-мачеха» (первоначально — в 1923 году — печаталась под названием «Третья столица») его упрекали за включение целых кусков из Бунина и Всеволода Иванова, он ответил в предисловии к журнальной публикации «Материалов к роману» (Красная новь. 1924. №1): «Не важно, что я (и мы) сделал, — важно, что я (и мы) сделаем, подсчитывать нас еще рано; какая-то соборность нашего труда необходима (и была, и есть, и будет), я вышел из Белого и Бунина, многие многое делают лучше меня, и я считаю себя вправе брать это лучшее или такое, что я могу сделать лучше (— А. Перегудов и Даль, я ни от кого не скрываю, что взято мной у Вас для этой повести!). Мне не очень важно, что останется от меня, — но нам выпало делать русскую литературу соборно, и это большой долг».

Для эпохи, выдвинувшей слово «мы» в качестве своего девиза и полагавшей слово «я» одним из самых опасных пережитков, мнение весьма распространенное. Пильняк, имевший смелость додумывать мысль до конца, что часто означало — до крайности, позволяет себе договорить и сделать руководством к действию то, о чем другие молчали.

Живой и действенный ум Пильняка требовал, чтобы идеи не только декларировались, но и осуществлялись. Он спешил их осуществлять, невольно обнаруживая не предусмотренные официальной идеологией последствия. Этим он был опасен и обречен рано или поздно быть объявленным писателем, чуждым революции.

Итак, легкость, с которой Пильняк идет на повторение чужого, мотивирована его отношением к авторству, к личности, проявляющей себя полнее всего в самоуничтожении — через слияние с коллективной творческой памятью. Парадокс, принадлежащий не ему лично, но сознанию эпохи. Парадокс, породивший в литературе своеобразный дух фольклорности — особенность, требующая изучения сейчас, когда мы впервые серьезно и непредвзято начинаем заниматься двадцатыми годами. Она явила

себя во многом: от ориентированности на стихию устной звучащей речи до выбора жанров (начиная с малой формы — анекдота, вплоть до большой — эпоса) и отдельных приемов. Один из них — повтор.

Повтор чужого, подразумевающий не присвоение, а полноту самоотдачи, отказ от личной собственности и в сфере творчества: все принадлежит всем. И повтор, связующий текст лейтмотивом, который, чем настойчивее, навязчивее, тем — безличнее. Именно так, поскольку образная характеристика в первый раз — авторское особенное зрение: появившийся собственной персоной в финале «Нерожденной повести» Пильняк хотел бы расписаться небывалым эпитетом к слову «луна». Не нашел: оказывается, все уже сказано. Он мог бы повторить за кем-то, однако и найдя он обычно повторяет — за самим собой. Повторяя, «стирает» (Вяч. Полонский был прав по сути, не оценив сознательности приема) — индивидуальное.

В отношении природы Пильняк менее всего стремится быть импрессионистом, настаивающим на моментальной верности своего зрения. Даже если он вдруг ее проявит, он все равно от нее отойдет, чтобы обозначить объективность состояния, принадлежащего не восприятию наблюдающего, а самому объекту. Все происходящее в его рассказах, романах, все, включая важнейшие исторические события, происходит на этом фоне — на фоне жизни природы.

Ее житие может быть написано в очень немногих словах. Несколько глаголов, представляющих путь от рождения до смерти. Ряд существительных, чтобы дать ее в явлении, в вечном пребывании. Определений почти не требуется, ибо в них — уже не она сама, а взгляд на нее со стороны; может быть только основной тон и слабая подсветка, позволяющая увидеть, различить: «Ночь. Мрак синий. Снега. Звезды. Безмолвие» («При дворах»).

Нужно сказать, что в зрелой словесности способ прямого называния — труднейший. Назвать — легко. Но трудно, чтобы названный предмет откликнулся в нашем восприятии образом. Пильняку нередко удается перечнем предметных указаний обозначить место действия. Зримое, моментальное, но относящееся — к вечному.

Что же рождается в его образных повторах — символ? При совпадении по времени, будучи принятым, это слово ставит вопрос об отношении Пильняка к целому направлению художественной мысли — символизму. Он начинал, когда пик этого движения уже был пройден, но влияние еще не совсем ослабело. Некоторые связи напрашиваются, например, через излюбленный Пильняком образ, представляющий революцию метелью.

Однако в нем же и различие. Метель у Пильняка — природное, в красках, в звуках, чувственное данное. Одновременно с первым романом он пишет повесть «Метель»: время действия то же, тема та же, образ тот же, но предметное, живописное отчетливее. Он должен написать метель как метель, чтобы признать за собой право переносить значение, метафорически его развертывать.

Так что само слово «символ» (хотя пыльника́вские метели и закружились впервые на страницах тех авторов, кто тогда называл себя символистами) настраивает на неточное образное впечатление. Для символистов метель есть знак того, что почти неуловимо, невоплотимо, что можно только предугадывать и ради чего предметность остается лишь самым общим ощущением, направляющим мысль. Для Пильняка же природное и историческое — две родственные стихии, равно реальные (теперь уже так), но одна — история — воплощает изменчивость, другая — природа — неизменную повторяемость. Величина переменная устанавливается в отношении к постоянной: историческое дается через природное.

Идея внутреннего родства, подобия подтверждена в метафорическом равновесии, равноправии. Почти стирается грань между обозначающим и обозначаемым, всегда ощутимая в символе, почему это слово по отношению к Пильняку и кажется неточным. Как едва ли полностью применимо и другое — бунинское, некогда найденное как характеристика обобщающего смысла в знаменитом «Сапсане»:

Он умерщвлен. Но он — эмблема
Той дикой жизни, тех степей...

Эмблема — отчетливее, графичнее, объективнее, чем символ, без многозначительно-мистического подразумевания, но и такое обозначение своего образа Бунина не устроило: он снял эту последнюю строфу, ее нет в окончательном тексте. Перста указующего по отношению к читателю он не допускает. Его дело — изобразить, дело читателя — соотнести изображенное с той или иной реальностью.

Эту школу объективной изобразительности прошел и Пильняк. Однако классическая выучка и тут ему понадобилась для целей нетрадиционных. Отчетливые смысловые эмблемы Бунин чеканил обычно в стихах; Пильняк перенес их в прозу, где каждый такой образ не самоценен, а развернут в смысловую связь, в лейтмотив. Так, каменную скифскую бабу, являющуюся в день сегодняшний напоминанием о живом прошлом, не у Бунина ли откопал Пильняк?

От зноя травы сухи и мертвы.
Степь — без границ, но даль синее слабо.
Вот остов лошадиной головы.
Вот снова — Каменная Баба.
Как сонны эти плоские черты!
Как первобытно-грубо это тело!
Но я стою, боюсь тебя... А ты
Мне улыбаешься несмело...

(«Каменная Баба», 1906)

Образ тот же. И отношение к нему сходное: влечет и пугает. Хотя у Пильняка — больше влечения, чем страха. Но главное различие в другом, и Пильняк

в нем настолько уверен, что позволяет себе спокойно идти на буквальный почти повтор, на заимствование. Различие в том, как образ работает, в его функции по отношению к целому. Бунин, классик, отливает мысль в строгую законченность формы. Для Пильняка мир незакончен, и, следовательно, образ этого мира расчленен, лишен готовой связи. Он ее ждет из рук творца-художника: связующая мысль, эмблематически обозначенная, следует за кусками сюжета.

Результат столь неожидан, что динамическая проза Пильняка довольно скоро начинает восприниматься не в родстве с бунинской, но в противоположность ей. Андрей Соболев, которому в 1925 году в Берлине дали прочесть только что опубликованную парижскими «Современными записками» «Митину любовь», укоризненно качает головой: «Ах, как это хорошо, как это прекрасно! (...) Но странно: ведь это написано так, как будто бы Пильняка не было!» Передающий этот эпизод В. Ходасевич сам не может не покачать головой, то ли укоряя, то ли соболезнуя уже покойному Соболю, который «в инстинктивном сознании своих слабых сил подражал малым, а не великанам (...) в последнее время Пильняку, даже бедным Серапионовым братьям» (Дни. 1926. 20 июня).

У самого же Пильняка след бунинской школы останется навсегда, сказываясь эмблематичностью образа, хотя и взятого в другой функции. Эмблема — лишь скреп, соединительное звено в монтажном сюжете; или мгновенная его задержка, остановка кадра перед последующим динамическим развертыванием:

«Ночь. Мрак синий. Снега. Звезды. Безмолвие.

У лесной опушки, где строгие сосны, разметались елочки, закутанные снегом, придавленные к земле. Одна елочка обгорела и чадит горько. Безмолвие. Недвижимость. Звезды четки, и звезд — мириады. Упала звезда. Безмолвие. Идут часы. Синий мрак. Но вот кто-то зашевелился в поле у суходола, и между разметанных елочек побежала, закружилась — одна метеленка, другая, — и исчезли, умерли. Кто-то с севера стал надвигать темную мутную рукавицу на звезды. Опять побежали метелинки — одна, две, пять...»

Мелькнул бунинской ассоциацией суходол (так и сказано в другой повести тех же лет, в «Чертополохе», — «бунинский Суходол»). Мелькнул оставившийся в своей вечности, в своей первозданной предметности ночной пейзаж и затуманился, рассыпался под приближающейся метелью.

Метель — явление природное, но символ исторический. И здесь уже Пильняк разойдется с Буниным не по манере, а по убеждению, по отношению к тому, что произошло в России.

Чем-то увлекшись, Пильняк полностью отдавался увлечению, нередко сверх меры. И уже скоро о нем писали так: «Пошла гулять метель по

страницам Пильняка — в рассуждениях его героев, в описаниях, в лирических экскурсах. Место? Места действия нет. Герои? Героев нет. Что же есть? Метель, метель революции — и я, Пильняк, — я, романтик, — мне, романтику, — обо мне, романтике... Словом, тридцать тысяч курьеров...» (Россия. 1925. № 4).

И Пильняку трудно было возразить на это ироническое замечание, поскольку именно так он писал и в еще большей мере так думал, во всей своей стихийной необузданности раскрываясь в письмах того времени: «...я люблю — метелицы, разиновщину, пугачевщину, бунты: жги, круши, крой, грабь! — Я люблю русский, мужичий, бунтовщичий октябрь, в революции нашей метелицу, озорство... И я знаю, что русская революция — это то, где надо брать вместе все, и коммунизм, и эсэровщину, и белогвардейщину, и монарховщину: все это главы истории русской революции, — но главная глава — в России, в Москве» (Д. А. Лутохину. 3. У. 1922).

В те самые послереволюционные годы, когда Пильняк с радостью ловил голос новой действительности в метельном вое, Бунин не принял ни этой действительности, ни тех образов, которые прежде могли быть сочтены поэтической фантазией, но теперь — со всей отчетливостью — явились в трагическом облиции. Для Бунина настали «окаянные дни», в которые, помимо всего прочего, окончательно обнаружила себя разрушительность тех идей и символов, которыми кружила себе голову русская интеллигенция. Она просила бури, вьюги, метели... В более поздних воспоминаниях «Гегель, фрак, метель» Бунин выскажется о метельных предчувствованиях своих современников, сопоставляя их с реальной судьбой оставшихся в России братьев — Евгения и Юлия: «Перечитывая письмо племянника, хорошо представляя себе эту сгнившую, с провалившейся крышей избу, в которой жил Евгений Алексеевич, в щели которой несло в метель снегом, вспомнил я и перламутр и аметист столь великолепной в своей поэтичности блоковской «метели». За гораздо более простую ефремовскую метель (...) Евгений Алексеевич поплатился жизнью: пошел однажды за чем-то (...) в город, в Ефремов, упал по дороге и отдал душу Богу. А другой мой старший брат, Юлий Алексеевич, умер в Москве: нищий, изголодавшийся, едва живой телесно и душевно от «цвета и запаха нового шквала» (блоковская цитата. — *И. Ш.*)...»

Для Бунина этот цвет и запах — цвет и запах крови, льющейся с бессмысленной жестокостью. Пильняк не считает, что — с бессмысленной, хотя знает жестокость и не отвергает ее. Приняв метельную метафору как объяснение происходящего, он тогда принял и само происходящее, с его запахом и цветом, которые передает, как никто, подобно, физиологично.

Допуская жестокость, ее нужно оправдать, по крайней мере в собственных глазах, что Пильняк и делает: прошлое изжило себя — вырож-

дение Ордыниных в «Голом годе»; прошлое пришло в ничтожность — «бывшие» в рассказе «Наследники» или в «Чертополохе». Обычные в то время аргументы победивших и не гнушающихся жестокости. Однако для Пильняка осуждение и насмешка в отношении отжившего не основной тон, не главный аргумент. Наученный (не Бунным ли? не Толстым ли?) спокойствию перед лицом смерти, Пильняк эпически бесстрастно свидетельствует конец одной эпохи и начало того, что принимает за новое время.

«Оставим мертвым погребать своя мертвецы». — Библейский эпиграф к рассказу «Тысяча лет». Кончилось тысячелетнее царство.

Конец — это и начало: «Так, когда вы увидите все сие, знайте, что близко, при дверях». — Еще один эпиграф тех лет, из которого и название повести — «При дверях». Так в Библии предсказано скорое явление Сына Человеческого. И у Пильняка новое еще смутно, брезжит, вот-вот явится — в метели, которая едва ли не впервые закружилась в этой самой повести (в отдельном издании так и названной — «Метелинка»): «А вечером звонил кто-то по телефону и сказал, что с Урала идет буря, и к ночи метель пришла».

И там же: «Стихия не мыслит, в стихии нет зла».

Революция — тоже стихия. Историческое оправдывается природным, а точнее, ставится вне пределов оправдания, ибо — стихия, в которой — гибель одним, радость для других: «Милый, товарищ Борис! Какая метель! как хорошо, — как хорошо!» Это уже из «Чертополоха», где в финале автор — «товарищ Борис», — отложив перо, выбежал в метель, чтобы принять ее, отдаться ей. Не ведая сомнений, хотя и не зная еще — что ожидает: «Никто не знает, как правильно: *мятель* или *метель*». Он, Пильняк, тоже не знает, в чем признается эпиграфом к повести «Метель».

Впрочем, кое-кто, кажется, знает, кому и должно знать, ибо ими взвихрен снег, ими загадана метельная загадка. Они — символисты. Вот уж поистине бывают странные сближения! Под повестью «Метель» дата: ноябрь 1921. Дата завершения. А какими-то двумя месяцами ранее, о чем Пильняк знать не мог, Андрей Белый конспективно записывает со слов Иванова-Разумника его разговор с Блоком: «...А. А. ответил: «Да, но это совсем другая метель: то была «Метель», а в «12» (в поэме «Двенадцать». — И. Ш.) уже «МЯтель». Р. В. при этом прибавил, что А. А. часто любил говорить своими словами, краткими определениями: «Что он хотел этим сказать, какую подчеркнуть разницу — остается для меня неясным и до сих пор...»

Р. В. — так сокращает А. Белый Разумника Васильевича, — подобно Пильняку, не понимает различия, подразумеваемого А. А. — то есть Блоком. Сам Белый угадывает: «Это — в стиле А. А.: не хотел ли он этим сказать, что метель 1907 года — МЕТущая снег метель, а МЯтель в «12», — МЯтель, приводящая в «смЯтение». Скажут — внешне, а почему знать: «*внешнее*» иногда внутренней «внутреннего».

Внешнее, ибо разница-то — в одну букву; но за нею — различие смысла, которое и для самих символистов установилось не сразу и не сразу было понято. Они рвались в стихию, к природной изначальности, но стихия, вор-

вавшись в мир человеческий, закружилась в нём душевным смятением, исторической смутой. «Перламутр и аметист» запахла кровью.

Пильняк не просто не знает различия, он не хочет его знать. Он готов «брать вместе все», неразрывно, цельно: «Милый, товарищ Борис! Какая метель! как хорошо, — как хорошо!

А потом всем стоять — как волчья стая в метели, — обсуждать...»

В малом пространстве этой цитаты сошлись две важнейшие метафоры, или эмблемы, или символы... Первая для истории, увиденной, представленной метелью. Но человек в метели, едва различимый, издалека не узнаваемый, — кто он? «пень или волк?» — по-пушкински.

Русская историческая мысль всегда была склонна выражать себя метафорически по разным причинам: и потому, что привыкла к осторожности, потаенности; и потому, что всегда проводилась через литературу, в ней нередко и рождалась. В этом смысле двадцатые годы нашего века не исключение, но они создали дополнительные обстоятельства, новые причины, утвердившие именно такой — метафорический — способ размышления об истории.

6

К метафоре побуждало всеобщее желание объяснить историческое природным. Представить революцию — в размах вселенной, мироздания, действительно мировой. В таком объяснении заключено и нравственное оправдание: «в стихии нет зла». Творился новый миф и, как подобает мифу, творился не кем-то в одиночку, а коллективным сознанием эпохи. Говорили одним языком, на котором и соглашались, и спорили, порой расходясь до полной непримиримости. «...Нет поэтов и литераторов, — есть поэзия и литература», — программно декларировал журнал «Леф» в своем первом номере. И Пильняк тогда же говорит то же самое, мы это уже слышали от него: «Не важно, что я (и мы) сделал, — важно, что я (и мы) сделаем <...> какая-то соборность нашего труда необходима...»

Согласие в том, что индивидуальность не определяет ценность делаемого; не то, кто сделал, важно, а лишь то важно, что сделанное принадлежит всем. И теоретики Лефа говорят об этом, и Пильняк, но только словечко у него проскальзывает невозможное для левовцев, режущее им ухо — «соборность». Утверждая идею отказа от личного, это словечко не вперед ведет к коллективности светлого будущего, а вызывает множество ассоциаций (церковных, мистико-философских) из прошлого, левовцами безусловно и полностью отвергаемого.

Здесь завязывается еще один узел литературных отношений Пильняка, отношений, скорее не состоявшихся, но и в этом показательных для его места в литературе двадцатых годов.

Кому, как не Пильняку, было прийти в Леф? Там так необходим был прозаик, ищущий новую форму, знающий цену взвихренному живому слову, приемам монтажа. Не Осипу же Брику с «Непопутчицей» дано стать в прозе

рядом с Маяковским и Асеевым! Лефовская проза так и не состоялась. И Пильняк не пришел в Леф или не был им принят? А был момент...

У Пильняка есть «Отрывок из дневника», помеченный 28 сентября 1923 года и опубликованный в следующем году в сборнике «Писатели об искусстве и о себе». Там речь идет и о современной литературе, о том, что в ней «все нужны, и всем хватит места», в том числе «асеевцам». Такое обозначение лефовской группы, только что сложившейся и начавшей выпускать журнал, нам покажется странным: как будто Асеев ее глава, а не Маяковский! В 1923 году это выглядит не так уж странно, поскольку Николай Асеев, после пятилетнего отсутствия вернувшийся в Москву весной 1922 года, воспринимается как самый значительный поэт многими: и Брюсовым, и Луначарским... Тогда происходит его личное знакомство с Пильняком.

«Николай, милый»,— обращается к нему Пильняк в нескольких сохранившихся записках 1922—1923 годов, записках всегда деловых, связанных с деятельностью издательства «Круг», в правление которого вошли оба. Ответных записок Асеева мы не знаем, но его печатные отзывы известны. В них «милый Николай» был неизменно, неумолимо резок. Сначала он высказался о Пильняке в обзорной статье «Художественная литература» (Печать и революция. 1922. №7), а в следующем номере того же журнала — в рецензии на «Московский альманах», где была опубликована повесть Пильняка «Рязань-яблоко».

Мнение Асеева уже в качестве всей группы сформулировано в одном из первых номеров журнала «Леф» (1923. №3): «Во-первых, с легкой руки Н. Асеева, насколько помнится, первого обратившего внимание на печальное увлечение прозаической рванью пильняковщины, ее достаточно разъяснили, как фальсификацию «бытоведения», а во-вторых,— какая же у Пильняка иедология. Бабологии у него сколько угодно,— этим и живет человек...»

«Прозаическая рвань»— это те самые «куски», о которых еще до Асеева писал Шкловский, также теперь принадлежащий Лефу. Осуждается то, что самим лефовцам в общем совсем не чуждо. Без разорванности целого невозможно новая его — монтажная — связь; не случайно же в более поздние годы Асеев напомним, что использовал монтаж еще ранее Дос Пассоса. Он не напомним, однако, что ранее их обоих к такого рода построению приходит Пильняк. Более того, у Пильняка новое мышление воспринимается не как достоинство, а как порок, «прозаическая рвань».

Итог расхождений с Пильняком Асеев подведет в 1925 году в статье «Ключ сюжета» (Печать и революция. 1925. №7). Вопрос будет задан по поводу Пильняка, но обращен ко всей современной прозе: «талантливость этого писателя вне сомнения», так чем же объяснить потерю читательского интереса к нему и к другим? Ответ такой. Сначала Пильняк интриговал своими «кожными куртками» и их необычными, якобы идущими от нового сознания словечками. Затем «стало ясно, что сказать «энергично фукируют»— не значит еще заставить действительно энергично действовать персонажей романа. Неясность, путаность, недоговоренность от-

носительно того, что же происходит в романе, оттолкнули читателя от Б. Пильняка. Это же расколодило читателя и с другими авторами».

Завоевание «большого читателя» в прозе Асеев связывает с динамикой авантюрного сюжета, а не со стилистическими играми (которые у Пильняка к тому же отзываются, с его точки зрения, чем-то устаревшим: то Бунин, то Арцыбашев). Сюжетом же русские писатели вообще владеют слабо; у Пильняка эта художественная ошибка многократно множится на идеологическую — уж очень он стихиен, биологичен.

Обычное обвинение в литературе двадцатых. Его не избежали и лефовские поэты — от лефовских же теоретиков: Маяковского упрекали за поэму «Про это», Асеева — за «Лирическое отступление». Правда, лефовские поэты работают над собой, дают на горло собственной песне, разделяясь с соловьями «обыкновенными» и превращая их в «стальных соловьев» (известное стихотворение Асеева, давшее название сборнику 1922 года).

Но ведь и Пильняк развивается в том же направлении: от метельности первого романа и ранних повестей ко второму роману «Машины и волки». До этого Пильняка попрекали, что волк у него — «герой Октября»; теперь он ищет нового героя. Но что касается волка, то он воспет в эти годы далеко не одним Пильняком.

Творя новую мифологию, не забывай старой, национального славянского мифа. В нем, как и во всяком другом, природное истолковывается в отношении к человеческому. Волк — самое непосредственное выражение идеи этого родства, оборотничества:

Я буду волком или шелком
На чьем-то теле незнакомом...—

так в стихотворении 1916 года писал Асеев о неумирании живого, о его способности вечно перевоплощаться. Это те «метаморфозы» бытия, которые так памятно будут потом запечатлены в поэзии Н. Заболоцкого, но начинаются у Хлебникова, у Асеева. Хлебниковские истоки в русской поэзии (и в образной мифологии) сейчас во многом восстановлены; асеевская же роль забыта. Правда, кого за это упрекать? Асеев сам захотел, чтобы забыли его раннего, мифологизирующего, заслонялся «лирическим фельетоном» от обыкновенных соловьев и от волчьей вольности.

Волк — на этот символ с историческим значением как-то обращали внимания меньше, чем на метельную метафору. А они взаимно дополняют друг друга, даже трудно сказать, которая явилась раньше:

Гей вы! слушайте, вольные волки,
Повинуйтесь жданному кличу! —

писал В. Брюсов в 1900 году; стихотворение знаменитое — «Скифы». Так рано соединился этот образ, подхваченный впоследствии и Пильняком, с темой

исторической судьбы России, увиденной через древнее родство со степью, — в скифстве.

«Волк» забежит ко многим поэтам: и к Мандельштаму («век-волкодав») и к Заболоцкому («Безумный волк») ... В начале двадцатых и чуть раньше он не раз промелькнет у Есенина и Асеева. С первым Пильняк именно в эти годы близок, дружен, так что сходство можно объяснить либо влиянием, либо общностью мысли. Но как быть с Асеевым? Поэт во Владивостоке (там провел Асеев годы революции) и прозаик в Коломне сходно переживают смысл происходящих событий, прибегая к одной — волчьей метафоре. В этом сходстве дала себя знать и особая стихия единого образного языка эпохи, и острота разногласий, подчеркнутая общностью выражения.

Асеев, чуткий к звуковой оформленности смысла, услышит и подчеркнет родство «волка» с такими понятиями, как «воля», «Волга»:

И воют пришедшие с Волги,
веселые сивые волки.

(«Охота»)

Волк — жестокость, и волк — жертва:

Смерть несет через локоть двустволку,
немы сосны, и звезды молчат.
Как же мне, одинокому волку,
не окликнуть далеких волчат!

(«Стихи сегодняшнего дня»)

Это уже из времени революции, когда, словно публицистически подсказывая тему и образ, газеты повсеместно писали, что кругом расплодилось волки, неотстреливаемые, ибо теперь люди отстреливали друг друга, ибо теперь, воплотив старую мудрость, человек человеку сделался волком. И волк-оборотень явился в литературу «героем Октября».

По отношению к Пильняку это явно неточно. Хотя бы потому, что не волк, а волки — его герои; это не одно и то же. Одинокий волк — аномалия. Он одинок в клетке зоопарка, бродящий, как маятник, как машина (именно так в романе «Машины и волки»). Одинокий волк — нарушение закона природы, закона стаи; он подлежит уничтожению, как в рассказе «Поземка», опубликованном отдельно в 1918 году и ставшем частью повести «Чертополох» в 1922-м.

Рассказ — о волках; повесть — о революции.

В «Поземке» вожак стаи уходит, чтобы отомстить людям за смерть подруги. Убив человека, он возвращается, и стая разрывает его в клочья. Человек, убитый волком, безымянен. В повести погибает героиня — Ксения Ордынина (неизвестно — в родстве ли она с Ордыниным из «Голого года»); красавица-чекистка живет любовью и смертью — допрашивает и расстреливает. Она живет как будто бы по древнейшим законам естества, но с превышением этого закона, единолично присвоенного. Она зеркально отражена в при-

родном (не оборотень ли?) — в волке, убивающем ее и гибнущем, подобно ей.

Романтика революции, в глазах Пильняка, теряет свое оправдание природностью («стихия не мыслит») и приобретает слишком мрачный тон. Хочется прозы; ее обещанием завершалась уже повесть «Метель»: «День белый, день будничный. Утро пришло в тот день синим снегом. Скучно. Советский рабочий день. А оказывается, этот скучный рабочий день и есть — подлинная — революция. Революция продолжается».

Метель улеглась. Скрылись волки. Наступили будни с их новой героикой — машинной: «к машинной правде» от волчьей Расеи — так декларировал Пильняк в романе, самым названием которого он предполагал и некоторую уравновешенность понятий: «Машины и волки». Когда Асеев говорит о «стальном соловье», то эпитет явно перевешивает, природа одевается сталью. Пильняк мечтает машину сделать частью природы.

«Стихийничает», — осуждали его многие, в том числе и левовцы. Пильняк для них был важнее вне группы, как противник, на которого всегда можно указать как на того, кто недопонял, не порвал, не отрекся. От природного — в человеке и в природе — Пильняк действительно не отрекся.

Улеглась метель, забрезжил день, но в его первом неясном свете выкружилась луна. Как-то прежде, припомнив под метельный вой пушкинское: «Мчатся тучи, выются тучи. Невидимкою луна освещает снег летучий...» — Пильняк оборвал воспоминание: «Впрочем, не было луны...» Была лишь метель и волчья стая в метели.

Теперь, когда успокоилось, пробился лунный свет. Луна взошла над новой исторической действительностью и сделалась одним из ее метафорических обозначений.

7

Под «Повестью непогашенной луны» Пильняк, по обыкновению, поставил дату ее окончания: 9 января 1926 года. Вещь была написана быстро, ибо начата не ранее 31 октября — дня смерти Фрунзе. Хотя краткое авторское предисловие как будто бы и должно разорвать ассоциативную связь: «Фабула этого рассказа наталкивает на мысль, что поводом к написанию его и материалом послужила смерть М. В. Фрунзе. Лично я Фрунзе почти не знал, едва был знаком с ним, видел его раза два. Действительных подробностей его смерти я не знаю, — и они для меня не очень существенны, ибо целью моего рассказа никак не является репортаж о смерти наркомвоенна. — Все это я нахожу необходимым сообщить читателю, чтобы читатель не искал в нем подлинных фактов и живых лиц».

По видимости все верно: произведение художественное, не репортаж и прямых аналогий не допускает. Но на деле: проницательного читателя предисловие не собьет, а недогадливому подскажет... А если подскажет, что командарм Гаврилов — Фрунзе, то кто же тогда тот, с маленькой буквы име-

нуемый негорбящимся человеком, кто имеет право приказать военному, вопреки его желанию, лечь на операционный стол и устроить так, чтобы с этого стола он уже не поднялся? Тот, в чей тихий кабинет идут сводки из Наркоминдела, Полит- и Экономотделов ОГПУ, Наркомфина, Наркомвнешторга, Наркомтруда, чья будущая речь касается СССР, Америки, Англии, всего земного шара — кто он? Узнавая, не решались себе признать.

Но Пильняк не обещал репортажа, и репортажа он не пишет. Уже закрепивший за собой стиль документального повествования, монтажного сближения самих за себя говорящих фактов, здесь он как будто попадает на волну, именно в те годы высоко поднявшуюся, — русской гофманианы. В безымянный город прибывает экстренный поезд с юга, в конце которого поблескивает салон-вагон командарма «с часовыми на подножках, с опущенными портьерами за зеркальными стеклами окон». Уже не ночь, но еще не утро. Уже не осень, но еще не зима. Нереальный свет. Призрачный город.

И кажется, что реально в нем только предчувствие командарма, тем более реально, что отдает так хорошо знакомым ему запахом — крови. Отовсюду этот запах — даже со страниц Толстого; его читает Гаврилов единственному встречающему его другу — Попову: «Толстого читаю, старика, «Детство и отрочество», — хорошо писал старик, — бытие чувствовал, кровь... Крови я много видел, а... а операции боюсь, как мальчишка, не хочу, зарезают... Хорошо старик про кровь человеческую понимал».

И потом еще и еще раз повторит: «Хорошо старик кровь чувствовал!» — Это были последние слова перед смертью, которые слышал от Гаврилова Попов.

С толстовским лейтмотивом пишется повесть и нередко с толстовским приемом — остранения. В чужой город приезжает Гаврилов, во вражеский стан. Все здесь чужое, и даже если не его взглядом увиденное, в самой объективности описания предстает фантасмагорией, попирающей законы природы и разума: «...вечером тогда в кино, в театры, в варьете, на открытые сцены, в кабаки и пивные — пошли десятки тысяч людей. Там, в местах зрелищ, показывали все, что угодно, спутав время, пространство и страны, греков, такими, какими они никогда не были, ассирийцев, такими, какими они никогда не были, — никогда не бывалых евреев, американцев, англичан, немцев, — угнетенных, никогда не бывалых китайских, русских рабочих, Аракчева, Пугачева, Николая Первого, Стеньку Разина; кроме того, показывали умение хорошо или плохо говорить, хорошие или плохие ноги, руки, спины и груди, умение хорошо или плохо танцевать и петь; кроме того, показывали все виды любви и разные любовные случаи, такие, которых почти не случается в обыденной жизни. Люди, принарядившись, сидели рядами, смотрели, слушали, хлопали в ладоши...»

Условность городской жизни, условность театрального искусства, увиденного глазами человека, не желающего вникать в смысл этой условнос-

ти и тем ее от себя отторгающего,— это уже было у Толстого¹ и бывало после него, например, у Бунина, цитатно, по-толстовски, когда вслед его взгляду непременно приходила потребность припомнить его речевую манеру². Она же вспоминалась Пильняку, когда он писал городской пейзаж, над которым восходит «не нужная городу луна».

В лунном свете пейзаж утрачивает свой литературно-толстовский облик и переходит во владение Пильняка, то ли напоминающего нам восходом луны о ненужной городу и забытой человеком природе, то ли не случайно придающего этой природе образ ночной, потусторонней, издавна ассоциирующийся со смертью.

Взойдя в этой повести, луна все чаще будет освещать прозу Пильняка, превратившись в одну из устойчивых метафор, связующих природное и историческое. И этим образом Пильняк владеет не в одиночку, перекликаясь им со многими. Так, всего лишь за год до «Повести непогашенной луны» написано Сергеем Есениным стихотворение «Весна»:

А ночью
Выплывает луна.
Ее не слопали собаки:
Она была лишь не видна

¹ См., например, знаменитое описание вагнеровского спектакля в трактате «Что такое искусство?»: «На сцене, среди декорации, долженствующей изображать кузнечное устройство, сидел, наряженный в трико и в плаще из шкур, в парике, с накладной бородой, актер, с белыми, слабыми, нерабочими руками (по развязным движениям, главное — по животу и отсутствию мускулов видно актера) и бил молотом, каких никогда не бывает, по мечу, которых совсем не может быть, и бил так, как никогда не бьют молотами, при этом, странно раскрывая рот, пел что-то, чего нельзя было понять...» (Прим. сост.)

² «...Когда в непроглядных полях, по смрадным избам укладывались спать бабы, старики, дети и овцы, а в далекой столице шло истинно разливанное море веселия: в богатых ресторанах притворялись богатые гости, делая вид, что им очень нравится пить из кувшинов ханжу с апельсинами и платить за каждый такой кувшин семьдесят пять рублей; в подвальных кабаках, называемых кабаре, нюхали кокаин и порою, ради вшей популярности, чем погадя били друг друга по раскрашенным физиономиям молодые люди, притворявшиеся футуристами, то есть людьми будущего; в одной аудитории притворялся поэтом лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах, в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то ворота; в другом выезжал на сцену, верхом на старой белой лошади, гремевшей по полу копытами, и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел великий мастер притворяться старинными русскими князьями, меж тем как пятьсот мужчин с зеркальными лысыми пристально глядели в бинокли на женский хор, громким пением провожавший князя в поход... («Старуха». Цитату приходится оборвать, ибо фраза растягивается на полторы страницы, не по-бунински, но по-толстовски с гротескным преувеличением его стиля.) (Прим. сост.)

У Пильняка она тоже восходит напоминанием о вечности природы, но, взойдя, освещает продолжение «кровавой драки».

Кровавая луна. Лунный свет — мертвый свет. Смерть Фрунзе. Смерть Есенина, с которым Пильняк последнее время особенно близок, — она пришла на дни работы над повестью. А спустя год Пильняк сделает запись в альбоме своего знакомого (И. В. Репина), дважды повторив одну фразу: «Теперь мы часто умираем». И все-таки заключит: «Надо жить».

Надо жить... И луна ведет его дальше: Пильняк переводит время на лунный календарь как раз накануне своего первого путешествия на Восток, в Китай, Японию. Оно было причиной тому, что Пильняк «опоздал» покаяться, признать ошибочной публикацию «Повести непогашенной луны». Ее подвергли осуждению в самой злой форме — забвением. Едва начавшая поступать к подписчикам майская книжка «Нового мира» за 1926 год срочно изымается и заменяется новой, где Пильняка нет. Так что мало кто успел прочитать повесть, от посвящения которой ему лично отказывается в следующем номере А. К. Воронский и за которую извиняется (перед кем и за что? — ведь повести фактически в журнале нет!) редакция, состоящая из А. В. Луначарского, В. В. Полонского и И. И. Степанова-Скворцова.

Пильняк выступит позже всех (в первом номере будущего года) и сдержаннее всех; он скажет, что его не так поняли, хотя и признает, что им невольно «допущены крупнейшие ошибки».

8

«Ночью была невероятная луна, красная, жестокая, — та, которая предугадывается философией бытия китайского народа и тем таинственным, что делает непонятной в своей пассивности Среднюю Республику Голубого Солнца...» («Большое сердце»).

Луна теперь светит с Востока.

Как раз накануне своего первого восточного путешествия Пильняк писал рассказ, в котором мучительно подбирал эпитет для луны. Так и не подобрал. Теперь он увидел ее и уже не затруднился определить увиденное: невероятная, красная, жестокая...

Жестокость всего виднее в свете луны. Жестокость всего понятнее как черта историческая, если она связывается с Востоком. Для России это память о насилии: в городе Ордынине происходит действие «Голого года», то ли получившем свое имя от князей Ордыниных, то ли давшем им свое имя. Ордынины частью вырождаются, частью приходят в революцию, как красавица-чекистка Ксения в «Чертополохе».

Красная луна. Жестокая. Непогашенная...

Такой ожидает увидеть Пильняк луну на Востоке, ибо таким предчувствует Восток. Увиденная луна его не обманет, но предчувствия далеко не во всем подтверждаются.

Прежде чем побывать на Востоке, Пильняк побывал на Западе. В 1922 году в Германии, в 1923-м — в Англии... Европа увлекла его машинностью, но не заставила отказаться от своего представления о России.

Русский путь для него пролегает не на Восток и не на Запад, а в допетровскую, домонгольскую Русь: к самой себе, в старообрядческие скиты, в скифские курганы, ожившей каменной бабой из которых и должна явиться новая Россия.

Эта идея и эта образность получили распространение в двадцатых годах среди русской эмиграции под именем евразийства. Пильняка порой с ним и прямо соотносят: «Интересно, что евразийские идеи в эти годы нашли себе выражение и в Советской России, например, в писаниях Бориса Пильняка...» — констатировал в своей знаменитой книге «Русская литература в изгнании» Глеб Струве.

«Нашли себе выражение» — как будто Пильняк эти идеи подхватил, услышал и выразил. Это не так. «Голый год» написан до появления первого сборника евразийцев. Рассказы, например, о петровской Руси, также писались до того, как Пильняк побывал в Европе и мог причаститься к новой теории, с которой его идеи далеко не во всем совпадали. Это тогда же хорошо чувствовали. «Если хотите, Пильняк «евразиец», — соглашался М. Слоним, — но не поздоровится «евразийцам» церковного толка от его описаний, ибо в его повестях и рассказах витает не Русь православная и смиренная во Христе, а Расея языческая, темная душевной и ночной темнотой» (Воля России. 1925. №7—8).

Пильняку Россия видится материком особого исторического бытия, расположенным между Западом и Востоком, ни того, ни другого не отвергающим. Запад драгоценен своим наследием. Также и евразийцы утверждали, что «чтят прошлое и настоящее западной культуры, но не видят ее в будущем».

...Из письма Марии в рассказе «Старый сыр»: «Я очень помню то чувство гордости и благодарности человечеству за его человеческую духовную культуру, которое я дважды пережила в Лондоне: один раз под колоннами Британского музея, уходя из тишины его зал, где тогда я причащалась всей истории человечества, к векам лучшего в человечестве, где в сумрачных складах внизу я видела все книги, которые вышли в мире; и второй раз в Вестминстере около могилы Ньютона... Помню, потом, после Вестминстера, мы пошли в «Кабачок Старого Сыра», излюбленный кабачок Диккенса...»

Письмо, адресованное в Лондон, написано в Заволжье, на границе киргизской степи в 1918 году. Очень скоро на хутор, где живет небольшая семья русских интеллигентов — ученый, инженер, художник, — нагрянут киргизы. Мужчин убьют, женщин, включая старуху, изнасилуют. У Марии, пи-

шущей это письмо, родится ребенок — «маленький косоглазый киргизенок», — которого женщины полюбят и будут воспитывать.

И снова воспоминание о Лондоне, о культуре, о камнях парламента, чтобы сказать: «Насколько древнее, значимей — страшнее — человеческая жизнь».

Храня благодарную память о прошлом, уходят в будущее. Запад — прошлое; будущее в России родится на границе с Востоком, который видится Пильняку традиционно — степной и жестокой волей. На Западе — цивилизация, на Востоке — стихия, так он считал, полагаясь не на свой опыт, а на традицию и на умозрение. Так он считал, пока не побывал на Востоке.

«Там вперед — синие вершины Великого Хингана. Здесь — Китай. Там — Монголия. Там дальше — Урал и Россия, огромная земля многих народов, ушедших в справедливость. Там дальше — Европа, Англия».

Так разверстывается историческое пространство, обозреваемое оттуда, с Востока. Англия, хранительница культуры, — далеко, но ее люди — повсюду, посланцами цивилизации, центр которой — деловой лондонский Сити. Они повсюду верны себе, точнее «чину дня и порядков», строгому расписанию жизни, свято соблюдаемому даже в вагоне, мчащемся среди монгольской степи. Степь не видят англичане, ибо «идут в вагон, предоставив величие природы самому себе».

Как будто бы прежде и для Пильняка противопоставление: исторического Запада — природному Востоку? Не совсем прежде. Не цивилизация против природы, а две цивилизации, вторая из которых, восточная, возросла не насилием над природой, а внутри нее. Подобно древней японской столице — городу Нара, который теперь «состоит не из домов, а из древнейшего парка — и населен, кроме богов, памяти и людей, — теснее всего населен священными оленями...»

И луна здесь другая — часть исторического пейзажа, наполненная его поэзией: «Луна посыпала росу» — «полный месяц — длинный вечер» — «ветер и луна — знают друг друга»: эти фразы подслушаны мною у японцев. И те вечера в Наре были очень лунны.

Это другой мир, прекрасный, но чужой. Чужой не только для Запада, для цивилизованного англичанина; он чужой и для России, для русского сознания, которое, даже как будто вжившись в него, вдруг понимает, что принять его, сделать своею жизнью не может. «Рассказ о том, как создаются рассказы» не только о том написан, как женщина, став женой писателя, сделалась объектом его поминутного наблюдения, материалом для его романа. Это рассказ о том, как Софья Васильевна Гнедых вышла замуж за японского писателя Тагаки.

Узнав и Запад, и Восток, Пильняк не разуверился в том, что говорил, еще не зная ни того, ни другого. Его интерес и его уважение к тому и другому стали еще больше, как и его уверенность в особом пути России, «огромной земли многих народов, ушедших в справедливость».

Мысль также не новая — о России, избравшей для себя цель нравствен-

ное совершенствование. Однако высказанная Пильняком, который гораздо острее, нежели православную идею, переживал языческое бытие России, эта мысль в 1926 году воспринималась высказыванием по конкретному историческому поводу: страна готовилась к десятилетнему юбилею Октября. «Повесть непогашенной луны» уже написана, но, быть может, только воля одного негорящегося человека видится Пильняку препятствием на избранном Россией пути — к справедливости?

9

За пятилетие между вторым романом — «Машины и волки» — и третьим — «Волга впадает в Каспийское море» (опубликован в 1930 году) — Пильняком написано очень много. Заканчивая один рассказ, принимается за новый; пишутся повести. Это все легко проследить по проставляемым им датам.

В названиях возникает новый мотив: «Жулики», «Верность», «Человеческий ветер»... Прежде его больше интересовала метель в природе и в истории, теперь — человеческий ветер. Оттого в рассказах и в их названиях — понятия нравственные.

Раньше казалось, что прошлое таится во времени или в пространстве — в кургане, в недрах земли, откуда его следует извлечь. Теперь все отчетливее мысль: прошлое — в человеке.

Пильняк изменил бы своей манере, если бы отказался от эмблем и метафор. Он не отказывается. Каменные бабы остаются, к ним — в повести «Иван Москва» — добавляется египетская мумия, в революционные годы пугающая жителей московских квартир издаваемым ею гулом (шум времени) и свечением (этот образ также метафорически развит в повести).

И все-таки самая большая тайна и самая темная глубина — в человеке, торопящемся в будущее и не умеющем преодолеть прошлого. Герой революции и инженер новой жизни Иван Москва (это его говорящая фамилия) заключен в «гробу собственного тела», он знает, что «тащит в себе мертвецов» — сифилис, поколениями терзающий его коми-народ. Все внутреннее — и биология, и психология, — как всегда у Пильняка, опредмечивается. Навязчивым воспоминанием, лейтмотивом возвращается эпизод гражданской войны, когда в тифозном бреде оставшиеся в живых несут под палящим солнцем больных — давно мертвых: «тащат мертвецов...».

Бред тифа сменяется бредом пораженного болезнью разума: «У меня остается только мозг, но и он туманится. Я говорю с человеком, и вдруг человек проваливается и вместо человека передо мною сидит какое-то страшное, кровавое государство...»

Эта повесть написана через год после «Непогашенной луны» — весной 1927 года. Бред распадающегося сознания заполняется видением кровавого государства... Пожалуй, нет у Пильняка другой вещи, столь же плотно обставленной вторыми и третьими значениями. Развернув сюжет в событиях послереволюционного десятилетия, Пильняк как будто теряется в них, ут-

рачивает смысловую связь между тем, что было в 1917-м, и тем, что есть в 1927 году: «...Иван подъезжал к Москве со смутными чувствами, в воспоминаниях того десятилетия, которое в памяти его сейчас сдвинулось в гармошку: октябрь 1917 был вчера и геологическую эпоху тому назад...»

Почему у одного героя гражданское сознание заполнено распадом и видением крови — кровавого государства? Почему его товарищ занимается ночным разбоем на набережной Москвы?

Остается переосмыслить события, с трудом подбирая спасительные метафорические аналогии; распад личности, обремененной грузом прошлого, дурной наследственностью, подобен распаду радия (им занимается Иван Москва): «Человек — тоже только запас энергии: человек будет в руках человека: «случайности распада» будут скинуты со счетов человеческой жизни. Это — будет».

Хорошо, если так, если будет.

Пильняка все еще не оставляет надежда (или он не хочет ее оставить?), но все более властно его влечет к себе темная глубина, из которой обречен пробиваться человеческий разум. Природное все настойчивее сказывается в человеке изнутри — голосом наследственности и инстинкта. Так пишутся вещи, заслужившие репутацию «фрейдистских», осужденных критикой: «Заволочье», «Нижегородский откос»...

Первая — о полярном Севере, о гибели экспедиции, о том, почему экспедиция, в составе которой есть женщина, считается обреченной. «Север бьет человека». Природное бьет его там, где человек поставлен один на один с самим собой — и не выдерживает этого одиночества; там, где он поставлен один на один с миром, теряющим свой земной облик: «...была луна, и казалось, что кругом — не горы, а кусок луны, луна сошла на землю. Была невероятная луна, диаметром в аршин, и блики на воде, на льдах, на снегу казались величиной в самую луну, сотни лун рождались на земле. И над землей в небе зеленые столбы из этого мира в бесконечность — столбы северного сияния, они были зелены и безмолвны».

В 1924 году Пильняк побывал на Крайнем Севере и там впервые ощутил мертвенность пейзажа в свете «невероятной» луны; пейзажа, в котором человеку нет места, нет жизни. «Заволочье» закончено в марте 1925 года; «Повесть непогашенной луны» начата в октябре.

«Кончил я вчера повесть в четыре листа, «Заволочье», — об Арктике, о Шпицбергене, Новой Земле, Лондоне и — о человеке, о Человеке, о прекрасном человеческом знании, о воле знать и о гениальной человеческой воле — и праве — любить. Революцию заменили человеческие — и арктические — страсти». (Д. А. Лутохину, 2. 03. 1925).

Надежда — на человека. Изображение человеческих страстей, человеческого права быть собой — вместо революции; и более того — в преддверии ее десятилетия. Предполагалось, что каждый должен написать свою пьесу, поэму, роман — выбор жанра был оставлен автору, но предполагалось, что каждый произнесет свое «Хорошо!».

Почти все, что Пильняк писал на протяжении двадцать седьмого года, ретроспективно — возвращало к событиям десятилетней давности. Но ничто из написанного не было юбилейно благостным или торжествующим по тону. Все говорило о том, как трудны перемены в человеческом сознании, без которых никакие другие перемены невозможны: «Мать сыра-земля», «Иван Москва»... Пильняк задавал вопросы и высказывал сомнения, которые сливаются в один, спустя несколько лет замечательно сформулированный его другом — Борисом Пастернаком в стихотворении, к Пильняку обращенном: «Но как мне быть с моей грудною клеткой // И с тем, что всякой косности косней?»

Пильняк привык подтверждать исторические выводы природными аналогиями, а теперь произошел разлад. Человеческое бунтует, не вписывается в столь лелеемый и наконец-то принятый к осуществлению план утопического всеобщего счастья. По замыслу: все для человека, а в действительности: человек-то и выпадает из предудказанной ему социальной гармонии. Что же с ним, с человеком, в таком случае делать?

Пильняк делает то, что доступно ему, писателю: доказывает право человека быть сегодня таким, каков он есть, чтобы завтра стать лучше, чтобы в сегодняшнем распаде родилось свечение, согревающее завтрашний день. Для этого он заглядывает в душевные глубины, о которых не принято говорить. И еще — он оправдывает непредсказуемость, пусть трагическую, природы человека.

Двадцать седьмой год он завершает «Нижегородским откосом». История невозможной, грозящей кровосмешением любви — сына к матери. Чистый Фрейд. Но у Пильняка психоаналитический сюжет не случайно дан в исторической раме. События обрываются февралем 1917 года. События происходят в среде той русской интеллигенции, которая, как сообщает Пильняк, вымерла за десятилетие после Октября. Он еще не знает, что ее уничтожение будет довершено десятилетием спустя — в 1937-м. Но и не зная, пишет, рассчитывая на сочувствие к людям, мучительно изломанным одиночеством (в XX веке будут говорить — отчуждением); пишет в расчете на любовь и сострадание — это его «вишневый сад», его вариант чеховской «тоски».

Рассказ осудили как по причинам нравственным — инцест, так и политическим — уподобление Февральской революции кровосмесительной связи. Рассказ не перепечатывался. У Пильняка накапливается все больше вещей, которые неудобно, невозможно напечатать или перепечатать. В других делаются купюры и именно там, где Пильняк дает слишком много воли человеческому в человеке, где отступает от аскетического нравственного идеала, предписанного революционной эпохой. Он и саму ее видит не так, как принято: «Эпоха великой русской революции была все же мужской эпохой. Рушились классы и перестраивались общественные группировки, мужчины старых классов уходили в небытие, женщины оставались для новых рук. Люди шли умирать и не знали своего завтра. Все теряли свое прошлое: одни во имя будущего, другие во имя прошлого. Редкий человек в ту эпоху не был трижды в

супружестве и не имел множества любовниц и любовников, причем женщины выходили из этого — скажем, круговорота — к тридцати пяти годам, оставаясь вдовами, но мужчинам не были стыдны их седины и отекавшие животы. У тех женщин, которые рождали детей, дети собирались от разных отцов, и растили детей чужие отцы. Многоженство и многомужество моралью тех лет, в сущности, не прицалось...

В какой мере верно это наблюдение о любви людей девятисотых годов? В тридцатые годы оно признается настолько порочно-неверным, что и спорить с ним невозможно, поскольку само это мнение невозможно напечатать: две страницы текста последний раз присутствуют в собрании сочинений в 1930 году, но их уже нет в «Избранном» 1935 года (как и во всех перепечатках недавнего времени). То, что рассказ называется «Верность» и повествует о любви, возникшей мгновенно, опережая знакомство, на тайной явке, и, как оказалось, единственной и пронесенной через десятилетия,— все это уже в расчет не принималось.

Что же говорить о «Нижегородском откосе»? Он просто немыслим. Ведь в «Избранном» отсутствуют и куда более невинные вещи — например, «Жулики» (1925). Правда, этот рассказ еще более опасен: не недостатком нравственности, а слишком откровенным о ней напоминанием, слишком строгим суждением о человеке новой эпохи. Приговор ему — в названии. Не доверяют человеку, забыли, что он внутренне, не по приказу, а по убеждению может быть честен; вот он и теряет честность.

Жульничество продолжается у Пильняка как тема историческая и переходит в повесть «Красное дерево».

О чем она, как не о жуликах? О братьях Бездетовых, скупающих остатки былой роскоши — красного дерева — у тех, кого когда-то Пильняк иронически называл «наследниками». Теперь о них, если и с иронией, то трагической: до какого унижения доведены, замучены люди. Ждали нового человека, предрекали — при дверях, а явились Бездетовы. Те же, что предрекали, что совершали, утверждали, образовывали, сами унижены — первые городские коммунисты, теперь полусумасшедшие, спившиеся жители подвала на кирпичном заводе. Они сами теперь — «бывшие», ленинцы и троцкисты.

Повесть дописывалась, когда Троцкий в начале 1929 года высылается из Советской России. Все, что касается сочувствия троцкизму, становится, разумеется, особенно предосудительным и не попадает в роман «Волга впадает в Каспийское море», в который Пильняк вмонтирует основные сюжетные линии крамольной повести.

* * *

Когда Пильняк объявил «лирический переулочек» своего творчества завершенным в 1928 году, он добавлял: «...это особенно видно в свете последних работ автора».

Последние работы, то есть большая часть из того, что написано в

тридцатые годы, несет на себе отпечаток этого желания — оправдаться: перед кем-то или перед самим собой? Оправдаться, потому что страх движет пишущим, или потому что он, первым написавший роман о революции, боится, что он чего-то не понял и хочет понять? Если бы дело было только в том, что писатель решился обменять талант на благополучие и возможность по-прежнему беспрепятственно широко развезжать по свету, мы могли бы, пусть и не с легкой душой, попрощаться с ним: путешествия богатого туриста за пределами литературы. Тут же другое. Воистину адская смесь из искренности, страха, в котором еще пытается себе не признаваться, лукавства — дескать, и с вами соглашусь, и себе не изменю.

Однако объяснения Пильняка уже не удовлетворяли. Ему все чаще приходилось каяться в совершенных ошибках...

Г р о н с к и й <...> В этой связи мне хотелось бы сказать несколько слов о Б. А. Пильняке. Тов. Пильняк хорошо сделал, что выступил здесь с речью, в которой он определяет свое отношение к троцкистско-зиновьевской сволочи. Это хорошо, но это слишком поздно. Если я не ошибаюсь, это первое выступление, в котором т. Пильняк говорит о своем отношении к троцкизму и зиновьевщине. Другого выступления, более раннего, я лично не знаю.

П и л ь н я к. Я приехал только 27-го.

Г р о н с к и й. В твоём распоряжении было больше десяти лет, и за эти десять лет ты, Борис Андреевич, мог определить и выявить свое отношение к троцкизму и зиновьевщине.

П и л ь н я к. Моими книгами.

Г р о н с к и й. И ты этого, Борис Андреевич, не сделал <...> Ты бросил реплику, что ты отмежевываешься от этих врагов в своих произведениях. В каких? В «Повести непогашенной луны» или в «Красном дереве»? Эти произведения написаны по прямым заданиям троцкистов. Сознательно или несознательно ты направлял их против революции — это другой вопрос...»

Отрывок из отчета с расширенного заседания редакции и актива журнала «Новый мир», состоявшегося 1 сентября 1936 года. Ответственный редактор И. М. Гронский пытается спасти Пильняка (если так спасали, то как же топили!), на котором и старые повести, и материальная помощь сосланному К. Радеку:

Г р о н с к и й <...> Это тяжелым камнем висит на твоей биографии, и ты, поскольку сейчас называешь себя непартийным большевиком, этот камень должен снять: если ты его не снимешь, он будет тебе мешать двигаться вперед.

П и л ь н я к. Могу снять только рукописью.

Г р о н с к и й. Да, своими художественными произведениями. Повторяю, твое выступление есть шаг вперед, но шаг этот надо признать недостаточным. Надо в этом направлении идти дальше...»

Времени для того, чтобы идти дальше — в «этом направлении» или в каком-то другом, не было. И формально обвинявшим в этот вечер И. Грон-

скому, Бруно Ясенскому и уже почти подсудимому — Пильняку оно было отпущено лишь до следующего, 1937 года. Но Пильняк продолжает повторять, что ответит — рукописью, книгами. Повторяет, как будто боится, что снова заставят ответить — покаянием или того хуже — обличением других.

Гораздо чаще обличали его самого. В литературе он становился все более чужим и одиноким, особенно после 1929 года, когда прозвучала формула приговора: Пильняк и Замятин.

Замятину удалось уехать — последнему ему было дано высочайшее дозволение. Ненадолго выехавший за рубеж К. Федин писал ему: «Перед отъездом я прожил неделю в Москве. Был у Бориса, в день его рождения; на торжестве присутствовало 100 женщин и мало писателей; одиночеством человек в литсмысле сильно. Была Анна Андреевна, которая живет в общем трудно» (1933, 13 ноября).

Чувство одиночества пришло к Пильняку гораздо раньше. О чем, как не об одиночестве, повесть «Штосс в жизнь», завершающая «Избранное» 1935 года? Во всяком случае, она в гораздо большей мере написана о себе, чем о Лермонтове, в чьем домике в Пятигорске ночует Пильняк, фантазируя на лермонтовские темы по мотивам поддельных воспоминаний и писем о нем французской авантюристки Оммер де Гель?¹

До конца оставался круг верных друзей, в котором больше поэтов, чем прозаиков, и каких поэтов: Пастернак, Ахматова... Есть свидетельство (украинского писателя Т. Масенко), что первый арест сына Ахматовой Л. Гумилева и ее мужа Н. Пунина в 1935 году продолжался всего несколько дней благодаря вмешательству Пильняка, тогда еще сохранившего высоких покровителей. Спустя два года уже никто не мог спасти его самого.

Теперь документально установлено, что Борис Пильняк был расстрелян 21 апреля 1938 года. Обостренное чувство жизни и смерти, которым наделен поэт, не обмануло Ахматову — обращаясь к другу, к Пильняку, она прощалась с мертвым:

Все это разгадаешь ты один...
Когда бессонный мрак вокруг клокочет,
Тот солнечный, тот ландышевый клин
Врывается во тьму декабрьской ночи.

¹ Их поддельность вскоре будет научно установлена, как и авторство П. П. Вяземского (сына Петра Андреевича), но прежде на их приманку попадетса самое почтенное издательство — «Academia», что уж говорить о беллетристах! Помимо Пильняка К. Большаков, почтенный С. Сергеев-Ценский, П. Павленко (недавний соавтор Пильняка по очерку «Байрон», которому он посвятит свой рассказ «Мальчик из Тралл») напишут об этом вымышленном лермонтовском увлечении. И едва ли все эти прозаики были слишком смущены, узнав о подлоге, ибо в двадцатых годах дух мифотворчества сказался и склонностью оживить прошлое легендами, апокрифами, якобы донесенными устной традицией и вдохновляющими воображение. (Прим. сост.)

И по тропинке я к тебе иду,
И ты смеешься беззаботным смехом.
Но хвойный лес и камыши в пруду
Ответствуют каким-то странным эхом...
О, если этим мертвого бужу,
Прости меня, я не могу иначе:
Я о тебе, как о своем, тужу
И каждому завидую, кто плачет,
Кто может плакать в этот страшный час
О тех, кто там лежит на дне оврага...
Но выкипела, не дойдя до глаз,
Глаза мои не освежила влага.

Для самой Анны Андреевны это был страшный час стояния у тюремного окошка, час «Реквиема»; его звук — и в этом стихотворении. И в нем же — светлая память о человеке, который солнечным клином врывается в декабрьскую ночь. Мрак этой ночи тем холоднее, тем безжизненнее, чем пронзительнее свет непогашенной луны...

Игорь Шайтанов