





и свистит космический ветер, хотя ничего ни абсурдного, ни просто необычного в рассказах и в романе не происходит.

Мне кажется, что секрет «нейтрального письма» (так называет стиль Добычина в своем предисловии Виктор Ерофеев) заключается в том, что Добычин сделал попытку взглянуть на захолустье не извне, как это всегда было, а изнутри. Взгляд извне на любой специфический мир всегда организует увиденное по законам другого мира, того, в котором пребывает созерцатель. Взгляд литературы всегда был взглядом из мира культуры, из мира осмысленного и целесообразного, пронизанного «теплом телеологии», как сказал однажды Мандельштам. Такой взгляд из связанного мира культуры способен наделить душой и то, что ею, может быть, не обладает. Отсюда опасность искажения, утешающей неправды, которая особенно высока, когда за дело берется художник с мощной организующей идеей, социальной или религиозной, а таковы были почти все крупные русские писатели. Особняком стоит в этом ряду лишь Чехов, и недаром он сразу же вспоминается, когда начинаешь думать о Добычине. Но у Чехова было сильнее внутреннее чувство естественной нормы, высокой гармонии, и оно упорядочивало его художественный мир, может быть, даже успешнее любой религиозно-нравственной идеи. У Добычина же ничего не стоит между реальностью и текстом. Точка зрения его повествователя — это точка зрения жителя захолустья, его коренного обитателя. Писатель «не знает», «не чувствует» ничего сверх того, что доступно «маленькому человеку». Поэтому, между прочим, в прозе Добычина переход от «объективного» к «личному» повествованию решительно ничего не меняет — достаточно сравнить роман «Город Эн» или рассказ «Портрет», где повествование ведется от первого лица, с любым другим рассказом.

Конечно же, неизбежно сопоставление Добычина и Зощенко, который тоже ведь бился над феноменом «маленького человека», изображал и постигал его, моделируя его речь. Разница, однако, принципиальная. Активный и напористый герой Зощенко завоевывает и переделывает «под себя» прежде не принадлежавший ему мир. Это сильный герой, который вызывает потребность ему противостоять. Зощенко все-таки много сил отдал тому, что Горький называл социальной педагогикой. Множа и множа социальные маски своего героя, он тем самым формировал вполне определенное отношение к нему у читателя. К тому же

при всей гоголевской, метафизической тоске, сконцентрированной в подтексте, в его рассказах звучит многие проблемы разрешающий, избавляющий от страха смех.

Добычин никогда не смеется. Зощенковский герой попадает и в его поле зрения, но остается всегда на периферии художественного пространства — это какой-нибудь бойкий рабкор Павлушенька из рассказа «Савкина», состоятельный жених из рассказа «Пожалуйста» или сознательная проститутка Чернякова из рассказа «Сад». Даже бездарный сочинитель Ерыгин из одноименного рассказа, притом что его многое роднит с зощенковскими персонажами, не столь однозначен.

Главный герой Добычина — мечтатель и влюбленный, главная проблема его прозы — одиночество. Конечно, это мечтательность и влюбленность не Татьяны и Онегина, даже не Макара Девушкина и Варвары Алексеевны, это влюбленность и мечтательность в условиях эмоциональной нищеты бесвязного мира: они тоже бессвязны и едва могут себя выразить. А одиночество в том мире, который изображает Добычин (это уже коммунальный мир «вороньих слободок»), осознается как невнятное томление по чему-то неведомому, тоска по общению с какими-то другими людьми.

Почти в каждом рассказе Добычина есть образ «другой жизни» — картинка на флаконе одеколona «Буайаж», которой любит Зайцева в рассказе «Лидия», кадры американского фильма в рассказе «Савкина» и во многих других рассказах, матрос в «Лешке», иноземные имена, вещицы и картинки в рассказе «Конопатчикова» и т. д. Только в таких случайных осколках большой мир присутствует в малом. Почти всегда их связь с реальным, окружающим героем строем жизни совершенно нелепа, абсурдна, но тем вернее они возбуждают его бедное воображение. Вот, например, из какой реальной ситуации вдруг рождается в рассказе «Сорокина» образ иной жизни. Сорокина и Мильонщикова гуляют (все герои Добычина во всех рассказах гуляют — это форма существования). «Светился погребок. Пошатываясь, вылезли конторщики:

— Ваня, не падай.

— Кто это?

— Не знаю. Вылитая копия Дориана Грея — как вы полагаете?» Этого достаточно, чтобы героиня начала томиться по неведомому Ване, чтобы она пошла в библиотеку наконец и взяла книгу. «Дориан, Дориан», там и сям было напечатано в книге, «Дориан, Дориан».



Томительная скука, царящая здесь, подчеркивается обилием общественных развлечений — концертов, спектаклей, танцев. Кажется, что вся жизнь проходит под музыку духового оркестра и дребезжание балалайки, рядом с каруселью и танцплощадкой. На каждое маломальское событие посреди этого перманентного карнавала сбегаются все — настолько велик эмоциональный голод, так бедно воображение: «Матрос! Со всех сторон сбегались. Плававшие вылезли. Валявшиеся на песке — вскочили» («Лешка»).

Но особое место среди развлечений отведено утопленникам, самоубийцам, похоронам, поминкам. «Стал слышен похоронный марш, и показались черные знамена. Сбегались» («Конопатчикова») — это типичная ситуация в рассказах Добычина. Мир, изображаемый им, зыбок, непрочен, его ветхая и редкая ткань постоянно рвется, почти каждый из героев писателя, подобно «исключенной за неустойчивость самоубийце Семкиной» из рассказа «Сиделка», — кандидат в самоубийцы. В более поздних вещах появляется еще один связанный с этим мотив: все новое, иноприродное не приживается здесь. Так, в начале рассказа «Портрет» «тень аэроплана пробежала по столам, и мы поговорили, сколько получают летчики», в середине — «кошка, глядя вверх, следила за аэропланами», а в конце «на улице Москвы толпились — ожидались похороны летчика». На фоне этого «аэропланного» пунктира идет любовный сюжет — лирическая героиня ищет «того, в кепке». Чем поразил он ее воображение? «В толкотне у двери он ощупывал меня». Несколько раз обманувшись, она наконец находит своего героя, но кончается все, как и началось, пошлым, циничным жестом. Однако уровень человеческого самосознания героини таков что на оскорбление она реагирует довольно вяло: «Я удалялась величаво. Лев рычал. Пронзительно играя, похороны двигались, невидимые, за рекой». Круг замкнулся.

Конечно, рассказы Добычина — не сатира на послереволюционную действительность, на «гримасы изпа», как справедливо говорит в предисловии Виктор Ерофеев. Его захолустье, его провинция расположены не в пространственно-временных координатах, не в физическом а в духовном пространстве. Доказательством тому может служить роман «Город Эн», где время действия отнесено к дореволюционной эпохе. Это ничего не меняет ни в стилистике повествования, ни в психологии персонажа. В ней просто один ряд механически соеди-

ненных предметов меняется на другой. Никакой ценностной иерархии нет ни в рассказах, ни в романе. Зато и там и там есть тоска по дружбе, по любви, по человеческому общению. Сюжет романа «Город Эн» — поиски друга, цепочка складывающихся и распадающихся дружб. Характерно, что в детстве, прочитав «Мертвые души» (оттуда и взято название романа), герой обратил внимание только на то, что имеет отношение к пафосу его жизни, — на мечты Манилова о дружбе с Чичиковым.

Конечно, дружба и влюбленность у Добычина, как я уже говорил, искажены, они лишь мертвые формы того, что в нормальном человеческом обществе принято считать высокими чувствами. Они существуют как намерение, как настойчивый оклик из другого мира. Они единственный знак того, что и этот мир — человеческий.

Несколько отвлекаясь от конкретного факта выхода книги, можно, наверное, сказать, что проза Добычина в целом — одна из немногих на советской почве более или менее адекватных реакций на кризис гуманизма, начало которого совпало с эпохой войн и революций, с появлением на исторической арене масс и «массового человека». Гул крушения гуманизма услышал в 1919 году Александр Блок. В знаменитом одноименном докладе он попробовал осмыслить это событие с позиции трагического стоицизма: ренессансный человек, человек-личность и созданная им культура завершили свой исторический путь. Культура выродилась и омертвела, она превратилась из динамичного, творящего организма в панцирь цивилизации, сковавший темные, но творческие силы стихии. Революция — неизбежный взрыв стихии, освобождение ее и разрушительных и созидательных потенциалов, начало новой культуры, итогом которой будет «человек-художник».

Советская литература в ее массовом русле не ответила Блоку, она просто сняла его трагический пафос, двинувшись по пути рационального конструирования идеологических мифов, имевших к реальной судьбе человека в мире весьма приблизительное отношение; ее поэтому даже нельзя всерьез обвинить в антигуманизме.

Проза Добычина снимает пафос Блока совсем на другом, гораздо более насущном для нас сейчас уровне. К священным романтическим категориям Добычин подошел без всякого пиетета и разложил, в частности, «стихию» на составляющие, испытывав при этом глубочайшее сомнение в ее творческих потенциях. Исследовав психо-



логию «массового человека», пришедшего в мир в качестве основного деятеля, Добычин открыл себе и нам малоприятные для человеческого рода истины. Например, ту, что сознание «массового человека» организуется как бы извне. Чем больше разумных предметов (следов цивилизации) в поле зрения такого человека, тем он определеннее, тем больше у него шансов включиться в какую-то разумную связь с остальным миром, то есть в культуру. В отсутствии же цивилизации (или в условиях ее фрагментарного, бессвязного и бессмысленного присутствия, как в рассказах Добычина) «стихия» не способна ничего создать, и «новый человек» обречен на одиночество среди подобных себе таких же одиночек.

Добычин мучительно ищет в аморфной душе своих героев точку опоры, то зерно, из которого способна при каком-то ином устройстве мира произрасти культура. Единственное, что он находит, — тяга одного человека к другому. Его герои упорно и почти бессознательно стремятся реали-

зовать ее в формах, заданных книгой, кинематографом, случайной картинкой. В пределах изображенного мира эта энергия тратится вхолостую, она уходит в пустоту, и в этом смысле Добычин, конечно, пессимист. Но в каждом очередном рассказе он упрямо воспроизводит все тот же конфликт, еще и еще раз заводит свой сюжетный «двигатель» в какой-то детской надежде на то, что он все-таки куда-то что-то сдвинет...

Все это опыт, чрезвычайно важный для современной нашей литературы, совсем недавно вдруг обнаружившей у нас «массового человека» и весь сонм сопутствующих ему проблем. Уже есть писатели, которые задумались над этими проблемами всерьез, и они, конечно, не должны пройти мимо прозы Леонида Добычина. А она равно предостерегает и от романтического оптимизма, и от искушения окончательно отказаться этому миру в осмысленности. Скепсис и надежда — вот два полюса исканий Добычина.

Александр АГЕЕВ.

\*

## АНАЛИТИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ ЛИДИИ ГИНЗБУРГ

Лидия Гинзбург. Литература в поисках реальности. Л. «Советский писатель». 1987. 397 стр.

Лидия Гинзбург. Человек за письменным столом. Л. «Советский писатель». 1989. 607 стр.

Продуктивно искусство, которое стремится показать этическую возможность жизни, хотя бы и в обстановке катастроф XX века.

Л. Гинзбург.

**М**ладшая современница и ученица таких классиков российской филологии новейшего времени, как Эйхенбаум, Тынянов, Шкловский, Лидия Яковлевна Гинзбург благодаря значительным цензурным послаблениям последних лет смогла опубликовать свои воспоминания и дневниковые записи 1920—1980 годов, ценное свидетельство о возможности мужественной, добросовестной и высокоинтеллектуальной деятельности в эпоху, казалось бы, не оставляющую человеку лазеек.

Вот как виделась реальность 20-х годов из эмиграции Бунину:

«У новых людей — повадки, манеры резки, грубы, особенно неприятна молодежь. Неравенство растет. Школы в неопишемом состоянии, университеты мертвы. Время хищничества, зависти, бессердечия к чужим страданиям. По всей России великое обнищание, острый недостаток обуви, одежды, медицинской помощи. Все развращены платой за шпионство — у одной московской чрезвычайки на службе 30 000 филеров». Бу-

нин прав в целом: происходила генетическая мутация, — но приближителен в мелочах культурная, филологическая, научная работа в университетских кругах и культурных центрах в эти годы кипела и не уступала уровню мировому. «Нам казалось, — вспоминает Гинзбург 20-е годы в 80-е, — что мы начинающие деятели начинающегося отрезка культуры».

Чем же объясняется морально полноценная жизнь интеллигенции в 20-е годы — время симбиоза напманской пошлости и чекистских застенков — на фоне только что случившейся глобальной исторической катастрофы? Л. Я. Гинзбург указывает, что «культурная революция» начала XX века, дав новую эстетику и свежий взгляд на природу культуры, мало изменила, собственно, идеологию интеллигенции («Вежи» в этом смысле остались периферийным явлением). «Сочетание народнических, даже народолюбческих традиций с авангардизмом, модернизмом» приводило к тому, что «весь русский авангард заглядывал в революцию».