

БИОГРАФИЯ Олеси еще не написана, для нее не пришло время, и о многом можно только догадываться, но факт остается фактом — молодой, находившийся на вершине успеха и славы писатель надолго замолчал. И, как это водится обычно, молчание стало заполняться статьями и беседами о литературном опыте: по какой-то трагикомической закономерности, молчание художника охотно становится педагогом, хотя учат они своему вчерашнему опыту, который им самим уже стал ненужным.

Станным заклиниванием прозвучала в речи Олеси (на I съезде писателей. — Прим. ред.) такая тирада: «Самое страшное — это унижать себя, говорить, что я ничто по сравнению с рабочим или комсомольцем. Как можно так говорить и продолжать жить и работать?». И в этом месте зал бурно аплодировал. Но, однако, если бы не было этого «страшного» — не существовало бы и всей проблематики романа «Зависть». В 1934 году, когда происходил съезд, это уже становилось историей, но еще совсем недавно, на рубеже между 20-ми и 30-ми годами, рапповская критика усиленно внушала литературной и научной интеллигенции чувство социальной неполноценности, и воспоминания об этом были еще живы. Тогда же родился знаменитый лозунг «перестройки».

В записных книжках Ильфа имеется ироническая запись о писателях, которые начали заниматься электросваркой, чтобы внутренне «перестроиться». «Возьми же меня в переделку!» — требовал от страны один поэт. Писатели были разделены на группы: одни, которые уже почти перестроились, другие, которым еще далеко от перестройки, третьи, которым и перестройка не поможет. «Перестройка» стала как бы самоцелью, смыслом и содержанием жизни.

Любопытно вспомнить, как определил лидер РАППа Л. Авербах значение Маяковского в статье, написанной сразу после его смерти: «...вся жизнь и творчество Маяковского останутся навсегда примером того, как надо перестраиваться и как трудно перестраиваться». Сейчас в это уже нелегко поверить, но так писало и в самых что ни на есть руководящих статьях. Писалось еще и такое: «у гроба Маяковского нам хотелось не плакать, а полемизировать». Это почти директивное жестокосердие внушалось псевдореволюционной софистикой, вбивалось в головы угрозами и посулами.

Для конъюнктурщиков и карьеристов это поветрие ничего опасного не представляло: еще одна кампания. Но для настоящих художников, для поэтов со своим внутренним миром, своим собственным чувством прекрасного этой «комплекс перестройки» стал настоящей трагедией. Целые большие периоды в литературных биографиях Зощенко, Сельвинского, М. Шагинян, В. Иванова, Малышкина и многих других могут быть объяснены только этим психозом посеянного рапповской критикой недоверия к самим себе и натуры попытками писать по-другому и о другом.

Тяжелая душевная травма, нанесенная требованием «перестройки» во что бы то ни стало, породила совершенно уродливое психологическое явление, которое всего точнее можно определить юридическим термином «самоговор». Проблема самоговора не проста — это тоже хорошо знают юристы. Как известно, не всегда самоговор вызывается физическим нажимом, побоями или голодным режимом. Для некоторых достаточно и угроз, и даже неприхотливой следовательской софистики, по которой выходило, что признаешь себя виноватым в том, в чем не виноват, — это значит проявить похвальную дисциплину патриотизма, которая, может быть, тебе будет зачтена и которая почему-то необходима для утверждения какой-то высокой и общей правды, рядом с которой частная правда — уже не правда. Вранье из страха превращалось во вранье из убеждения. А некоторые ввали сами на себя, подкладывая под это глубокий философский смысл. Одному достаточно внутренне сложному и даже уточненному человеку, подписавшему признание в преступлениях и страшных намерениях, в которых он не был повинен ни сном, ни духом, я выразил свое недоумение. Он откровенно и снисходительно улыбаясь и ответил что-то вроде того, что все мы так давно и глубоко виноваты перед всем миром, что принять на себя еще малую толику вины — в целом, право, ничего не меняет. А там, где начинали жить эта виноватость и социальная неполноценность, где возникал, как попытка выхода, мучительный, вынужденный извне, но приятный всем сердцем «комплекс перестройки», или «перековки», или, как это еще называлось? — там рождался и самоговор, хотя и не подлежащий уголовной ответственности, но логически приво-

дилось, что последние 6—7 лет жизни он снова, хотя трудно и мучительно, но упорно, писал. Он не успел сам собрать и отделить свою последнюю книгу, но, когда она вышла, началась третья период его славы. Однако перерыв между «второй» и «третьей» славами Олеси длился дольше четверти века — больше, чем вся литературная биография Пушкина, — и уже только поэтому нельзя считать его случайным эпизодом.

ХОРОШО помню свое первое впечатление от «Зависти». Книга произвела на меня действие, которое можно назвать ошеломляющим.

Удивительная свежест восприятия мира, музыкальность композиции, необычность сочетания нескольких планов: поэтического, интеллектуального и реально-бытового, острота столкновений, подчеркнутая проблемность — ничего подобного не было до этого в нашей литературе, да и последователей у книги не оказалось. Роман Ю. Олеси был и остался блестящим одиночкой, и сам автор никогда уже не мог дотянуться до его уровня.

В романе столько художественных удач, что они совершенно заслонили то, что можно назвать его главной неудачей, или, может быть, вернее — его особенностью, потому что трудно сказать, что это: ошибка, просчет или смело и необычайно задуманный худо-

лишим лет после его создания по нему ставится фильм.

Много сменивших друг друга поколений подростков с увлечением читали эту яркую, праздничную книгу, полную выдумки и забавного тонкого юмора, прекрасно написанную, хотя чуть испорченную схематическим социологизмом, который теперь кажется несколько элементарным. В чем-то она продолжила путь позднейшим остроросовременным интерпретациям сказочных мотивов, с таким блестящим осуществленных в пьесах Е. Шварца и Т. Габбе.

В тридцатом году Олеса пишет для Мейерхольда пьесу «Список благоденствий» — это переломный год и в жизни всей страны, и в советской литературе: год смерти Маяковского. Постановка пьесы не принесла лавров ни автору, ни театру, хотя после премьеры и происходили и шумные диспуты, и дискуссии в печати. «Список благоденствий» — это дальнейшее развитие и заострение некоторых тем «Зависти» и ее композиционных приемов, хотя сама художественная ткань несравнимо менее прочна: пьеса декларативна, риторична и попросту надуманна. Мало кто ее помнит, поэтому переписываю кратко фабулу. За границу едет советская актриса Елена Гончарова. Она везет в чемодане свой дневник, состоящий из двух тетрадей: список благоденствий Советской власти и список ее преступлений. В душе Гончаровой живут оба списка, и она колеблется, какой же из них вернее.

был написан, да и был ли он всерьез начат? Мне кажется, что как раз тогда Олеса уклонился от большого беспощадного разговора с самим собой.

«Я хочу видеть в жизни только хорошее», — заявил Олеса в письме к комсомолке Черновой (журнал «Молодая гвардия», 1935 г.). Но это почти то же самое, что сказать: я буду писать, закурившись. Человек, который хочет видеть одно только хорошее, рискует не увидеть ничего.

Запретив себе в искусстве, во имя лафоса «перестройки», быть самим собой, Олеса стал никем. Таков суровый и справедливый закон творчества. Или ты — это ты, или — никто.

РСОРОКОВЫМ годам известность Олеси несколько померкла. Имя его в журналах встречалось редко: он уже вступил на горестную стезю поправщика и сочинителя диалогов в чужих сценариях. Правда, иногда в «Литературной газете» мелькала талантливые, остро и точно написанные критические заметки о Хемингуэе, Уэллсе, Чапеке, Селине, Грине. Но уже не было широковещательных интервью о готовящихся и так никогда не написанных пьесах или о задуманных романах.

Во времена войны прелестности эвакуационной судьбы забросили Олешу в Среднюю Азию. Стало известно, что он обосновался в Ашхабаде. Передава-

одно необычайное открытие. Почти сто лет люди читали и не понимали... Знаешь ли ты, что старуху убил не Раскольников?

— Как не Раскольников? А кто же?

Ю. К. оглядывается, словно ему стала известна тайна страшного недавнего преступления.

— Ее убили маляры.

— Как маляры? Но ведь в романе...

— А ты перечти. Ситуация точно такая же, как и в романе Карамзин. Он виноват не тем, что убил, а тем, что пожелал смерти. Раскольников — это эскиз к Ивану.

— Но роман называется «Преступление и наказание».

— Ну и что же? А разве пожелать смерти — не преступление?

Придя домой, я сразу схватился за книгу. Ну, конечно, маляры ни при чем. Что же это было? Неужели розыгрыш? Нет, это какая-то его художническая мысль влодь текста — а что, если сделать так? И вдруг маниакальная вера в то, что почудилось. Нет, розыгрышем здесь и не пахнет, это другое. Это свой вариант к роману. Ведь он работает сейчас как театральный соавтор Достоевского. Он ничего не берет на веру, все передумывает, все переживает. Вот у него и появился этот необыкновенный домик о малярах. И, наверно, когда он мне это говорил, он сам верил, что это так...

ким, любим. И таким его запомнили. Это все неспроста, но трудная правда о Ю. К. Олесе должна быть сказана. Так надо!

Когда Ю. К. сказал мне, что его новая книга должна называться «Слова, слова, слова...», я решился указать ему на привычно звучащую в этой фразе интонацию скептицизма, но Олеса энергично запротестовал. Он заявил, что он слышит эту фразу иначе, что в ней для него — величайшее уважение к «словам», что для Гамлета, как и для поэта, «слова» — самое дорогое. И что книга его будет как раз о том, как дорого стоят слова.

Впрочем, дело, конечно, не в названии: важно, что книга вышла, что она существует, что в ней писатель вновь нашел себя. Обретение стало прощанием, потому что кончились силы, потому что болезнь взяла свое, но в другом, чисто поэтическом плане еще и потому, что художник наконец сделал свое дело. Любимый сюжетные эффекты и знавший в них толк, писатель Олеса ушел из жизни тогда, когда у него была готова новая книга. Подозревал ли он сам, что она готова? Мне кажется: иногда — да, но чаще — нет. Во всяком случае полной уверенности у него в этом не было. Все еще казалось только разбегом, замахом, началом, получерновиком, «графоманной» — он сам об этом не раз говорил и писал.

Разговаривавший обо всем с великопленной категоричностью суждений, Ю. К. в последние годы был в сущности очень неуверенным в себе человеком. Эта неуверенность стала привычной, хронической, она подкашивала силы, заставляла бросать посреди фразы перо и, встав из-за стола, брести куда-то, где это компенсировалось в беседах с почтительно слушающими друзьями парадоксальными афоризмами, безапелляционными и неоклассическими. Так шли долгие годы: сороковые, пятидесятые. А книга незаметно росла. Мне кажется, если бы Ю. К. окончательно поверил в нее не в застольном бахвальстве, а наедине с собой, поверил всем сердцем и головой — это дало бы ему новые силы жить и работать.

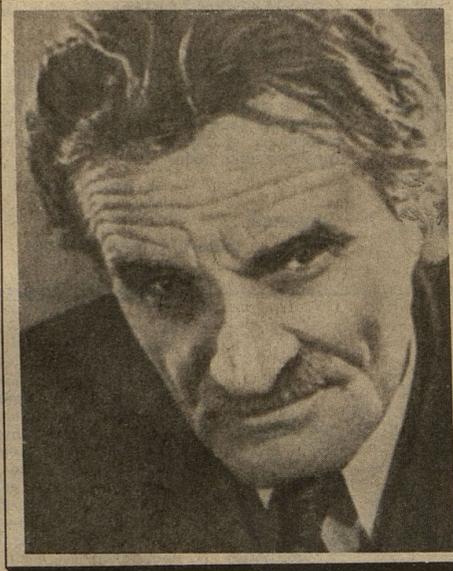
Чтобы не было недоразумений, надо сразу сказать о ее границах. Это не книга эпохи, книга движущегося времени, как бессмертная книга Герцена, тоже очень личная, но в то же время книга великих обобщений. Для Олеси история — не машинист эпохи, а скорее — ее декоратор. Он обращается к ее краскам, запахам, звукам, подробностям и тоже создает ее образ; но на свой особый лад. Давший книге друга своей юности высшую оценку как «энциклопедии стиля и хорошего вкуса», В. Катаев тоже признает, что «в ней пропущено много очень важных общественно-исторических» да и просто биографических аспектов».

Как раз о вкусе с Олешей можно часто спорить: он у него своеобразный, слишком театральный и, уже не знаю, как сказать, южнорусский, что ли? Но, применительно к тому, что вкус Олеси, потребителя искусства, и вкус Олешитера различны: второй шире, тоньше, безошибочней.

Стиль? Приверженность писателя к метафорическому стилю известна. Б. Л. Пастернак утверждал наперекор общепринятому мнению, что речь метафорическая, образная, первична по отношению к речи понятийной, или, как говорил Пушкин, «метафизической». Эта первичная метафоричность, когда первое стремительное определение предмета, явления — самый короткий путь к нему, в высшей степени свойственна Олеше. Ранняя работа писателя была нарядней и украшенней. Но самые большие находки, удивительные по простоте и неоспоримой красоте, показывающие, как гибко и всемогуще искусство прозы, знакомят нас с совсем новым Олешей-писателем. Таков, например, конец второй части — рассказ о молодом Барнином, и особенно самые последние строки: это дважды повторенное «Все дальше и дальше...». Тут как бы в прозу вливается музыкальная фраза Шуберта, но Олеса это не подчеркивает. У него нет ни кавычек, ни какого другого намека. Если у читателя ассоциация не возникает, автор не настаивает на ней. Но если она возникает, то одаряет нас подлинной музыкой прекрасной прозы.

ПОСЛЕДНИЕ строки книги посвящены деревьям. «Что же и в самом деле прекрасное из того, что я видел на земле? Как-то я хотел ответить на этот вопрос, что самое прекрасное — деревья».

В начале мая 1958 года я стоял с Ю. К. перед сквером у дома в Лаврушинском, где он жил. Он показал на одно дерево, самое нежное из всех, покрытое светло-зеленой, словно пуховой листвой! Смотри на него! Ведь оно больше, чем ты, и ты не будешь



Александр Гладков

СЛОВА, СЛОВА, СЛОВА...

Литературная судьба Ю. Олеси удивительно драматична, полна резких контрастов, и, хотя внешне она не кажется типичной — Олешу миновали многие суровые испытания, доставшиеся на долю его современников, — она тем не менее связана со всеми узлами ис-

тории нашего времени. Писательское молчание — явление малоизученное, хотя в нем часто кудя больше содержания, чем в иной скороспелой плодовитости. Биографы обычно стыдливо его замалчивают, между тем молчание молчанием — рознь...

жественный и идейный эффект. Дело в том, что голос автора-рассказчика, сливаясь с голосом отрицательного героя романа Николая Кавалерова, невиданно углубляет этого героя. Отрицательный персонаж ведет лирическую партию. «Лишний человек» двадцатых годов унижается по сюжету романа и возвышается через его союз с поэзией. Это и есть неповторимая особенность романа, его тайный подтекст и вместе с тем, как теперь говорится, — это первоначальный грех Олешитера-художника.

Создав в «Зависти» своего «отрицательного» двойника и не покупившись отдать ему свое поэтическое видение мира, Олеса достиг этим того, что роман выиграл в оригинальности, остроте и психологической терпности, но как автор он бесконечно проиграл. Кавалеров стал богачом, а Олеса вступил на путь, ведущий к нищете. Не отсюда ли навязчивая мысль о романе «Нищий», преследовавшая писателя многие годы? И для меня несомненно, что отсюда почти все дальнейшие неудачи Олеси и творческий тупик, в который он вскоре попал. Ведь не мог же Олеса писать картину мира, пользуясь, так сказать, палитрой Кавалерова. А при несомненной склонности Олеси к автобиографическим, субъективизированным, монологическим формам, которые он предпочитал объективно построенным сюжетам, каждый раз, ведя рассказ от «я», он становился бы двойником собственно «отрицательного» героя.

Можно тоже сказать, пользуясь жаргоном современной роману критики, что писатель Юрий Олеса в образе Кавалерова оклеветал сам себя. А отсюда недалеко до слова, которое уже давно пришло на язык: создание Кавалерова — это автобиографический самоговор.

Все ли здесь случилось по воле автора: ведь мы знаем прецеденты, когда герои ведут себя по-своему, как, например, Татьяна Ларина, неожиданно для Пушкина вышедшая замуж? Так или иначе — автор романа с этим примирится. Он даже готов согла-

В Париже у нее выкрадывают дневник, и она становится жертвой анти-советской провокации. Белогвардейский юноша Кизеветтер убивает ее во время демонстрации безработных.

Все мотивировки в пьесе условны и преднамеренны. Гончарова разочаровывается в Европе, потому что узнает, что там есть безработные, и потому, что ей не дают выступить в печати так, как она хочет. В ее душе список благоденствий начинает торжествовать над списком преступлений, но она гибнет, как, видимо, по мысли автора, осуждены погибнуть все, кто колеблется между двумя мирами.

Может быть, дело не в сюжете, а в живых конфликтах человеческих воли и чувств? Но, как это верно подметил друг автора, Мейерхольд, все действующие лица — только «агенты авторской мысли». Язык их афористически риторичен, все говорят одним языком — языком автора, напшигованным красноречием.

Вряд ли Олеше было важно сообщить зрителям, что в Париже есть безработные или что там только и ждут, чтоб устроит антисоветскую провокацию: все читающие газеты знали это и без него. Интересно было другое, а именно: все та же тема раздвоения, тема дуализма, тема двойников.

В «Зависти» дуалистическая схема уже значительно исказилась сложным сюжетом романа. В «Списке благоденствий», будучи доведена до абсурда, она сделала Олеше навью умузри-тельной, художосно иллюстративной. Но этого мало. Логика приема привела автора к утверждению того, что честный, хотя и колеблющийся советский интеллигент — по существу двойник белогвардейского террориста. Не нужно напоминать, когда понадобится и была пущена в ход такая аргументация. Вряд ли Ю. Олеса сознательно намеревался доназывать что-либо подобное: к этому привело его увлечение сомнительной теорией «двойников», механическое развертывание формального приема...

Конец двадцатых и начало тридцатых годов — это время, когда задумывались, как жить в условиях

ли, что он пьет, опустился и чуть ли не погибает. Это, впрочем, никого особенно не удивляло: мы слишком привыкли к разным вариациям этой печальной судьбы.

Но вот в начале февраля 1944 года я получил через бюро вырезку рецензии ашхабадской газеты на постановку пьесы «Давным-давно» местным драматическим театром. Рецензия была написана необычайно изящно и точно. Невольно я взглянул на подпись: под рецензией стояло — Ю. Олеса...

Перечитав несколько раз рецензию, я написал ему на адрес газеты письмо, благодарственное письмо с красноречивым описанием того, что он для меня значил когда-то. Ответа я не ждал, но он пришел. Через месяц в ВУАПе мне передали полученную на мое имя телеграмму из Ашхабада. Она была предельно кратка: переведите до востребования взаимным... и шло обозначение суммы, а за ней подпись. Телеграф перепутал, и вместо «Олеса» стояло «Алеса», но сомнение, от кого она, быть не могло — в Ашхабаде у меня знакомых не было. Терзаясь догадками, как это понимать: в обидном, или, наоборот, в лестном для меня свете, я перевел названную сумму. Однако продолжать переписку я уже не решился. Почему-то остался осадок смущения.

Года через три мы встретились в послевоенном коктейль-холле. Нас познакомили, но он и бровью не шевельнул, когда ему назвали меня. Снова противоречивое чувство: тень обиды или облегчения. Мы долго сидели в большой компании, и в конце вечера Олеса был пьян. Он начал всем говорить колкости, и мишенью номер один стал я. Мне было понятно, что, видимо, я ему напомнил что-то неприятное. Он дошел до грани допустимого. Его унимали. Я встал, чтобы уйти. Все это было слишком нелепо. За мной последнюю реплику Олеси: «Куда же вы? А кто будет платить по счету? В компании всегда бывают люди, которых держат, чтобы они

ПОСТЕПЕННО на моей памяти он менялся, пьянея. Раньше, выпив, он делался злым, придирчивым, скандальным, легко оскорблял друзей, приставал к незнакомым. В последние годы он как-то подобрел, стал мягче, тише. Он сам замечал это и требовал подтверждения.

— Скоро я дойду до благостности, — говорил он. — Я буду нежным и лучезарным старцем. Мне надоели споры и скандалы. Я буду Лукой Горького... Александр, ты улыбайся, словно мне не веришь... Нет, не хочу Лукой. Я лучше стану Федором Кузьмичом. Я буду великим старцем русской литературы. Я буду благословлять молодых литераторов благостным жестом правой руки...

При каждой встрече он меня спрашивал, что я прочел нового, и говорил про себя, что он уже давно новое почти не читает, а главным образом перечитывает. Говоря о новинках, я рассказывал ему о «Человеческой комедии» Сарояна и сказал, что это написано так просто, что кажется, так мог бы написать каждый.

— Что значит каждый? — спросил Ю. К. — Я или ты? Я могу написать почти все, что написал Гоголь, но я не понимаю, как написаны пьесы Чехова...

Мне не все хочется записывать, что я помню о Ю. К., но вот одно последнее воспоминание, возникшее во мне со стыдом и болью, когда я стоял в почетном карауле у его гроба в жаркий майский день 1960 года.

Морозный декабрьский вечер. В тамбуре магазина «Советское шампанское» стоит Ю. К. в демисезонном пальто с поднятым воротником. Изпод шапки выбиваются седые лохмотья волос. Увидев меня, он обрадовался и сказал, что зашел сюда погреться. Я зашел купить для матери черносид, но он тащит меня к стойке, где пьют разливное шампанское, и заставляет выпить с ним. Я хочу заплакать, но он не дает. — Муса запишет за мной, — гово-

Писатели были разделены на группы: одни, которые уже почти перестроились, другие, которым еще далеко от перестройки, третьи, которым и перестройка не поможет. «Перестройка» стала как бы самоцелью, смыслом и содержанием жизни.

Любопытно вспомнить, как определил лидер РАППа Л. Авербах значення Малковского в статье, написанной сразу после его смерти: «...вся жизнь и творчество Малковского останутся навсегда примером того, как надо перестраиваться и как трудно перестраиваться». Сейчас в это уже нелегко поверить, но так писалось и в самых что ни на есть руководящих статьях. Писалось еще и такое: «у гроба Малковского нам хотелось не плакать, а полемизировать». Это почти директивное жестокосердие внушалось псевдо-революционной софистикой, вбивалось в головы угрозами и посулами.

Для конъюнктурщиков и карьеристов это поветрие ничего опасного не представляло: еще одна кампания. Но для настоящих художников, для поэтов со своим внутренним миром, своим собственным чувством прекрасного этот «комплекс перестройки» стал настоящей трагедией. Целые большие периоды в литературных биографиях Зощенко, Сельвинского, М. Шагинян, В. Иванова, Малышкина и многих других могут быть объяснены только этим психомом посягнутого рапповской критикой недоверия к самим себе и натужными попытками писать по-другому и о другом.

Тяжелая душевная травма, нанесенная требованием «перестройки» во что бы то ни стало, породила совершенно уродливое психологическое явление, которое всего точнее можно определить юридическим термином «самоговор». Проблема самоговора не проста — это тоже хорошо знают юристы. Как известно, не всегда самоговор вызывается физическим нажимом, побоями или голодным режимом. Для некоторых достаточно и угроз, и даже неприхотливой следовательской софистики, по которой выходило, что призна себя виноватым в том, в чем не виноват, — это значит проявить похвальную дисциплину патриотизма, которая, может быть, тебе будет зачена и которая почему-то необходима для утверждения какой-то высокой и общей правды, рядом с которой частная правда — уже не правда. Вранье из страха превращалось во вранье из убеждения. А некоторые ввали сами на себя, подкладывая под это глубокий философский смысл. Одному достаточно внутренне сложному и даже уточненному человеку, подписавшему признание в преступлениях и страшных намерениях, в которых он не был повинен ни сном, ни духом, я выразил свое недоумение. Он откровенно и снисходительно улыбнулся и ответил что-то вроде того, что все мы так давно и глубоко виноваты перед всем миром, что принять на себя еще малую толику вины — в целом, право, ничего не меняет. А там, где начинала жить эта виноватость и социальная неполноценность, где возникал, как попытка выхода, мучительный, внутренний извине, но принятый всем сердцем «комплекс перестройки», или «перековки», или, как это еще называлось? — там рождался и самоговор, хотя и не подлежащий уголовной ответственности, но логически приводящий к самому страшному наказанию — к уничтожению личности.

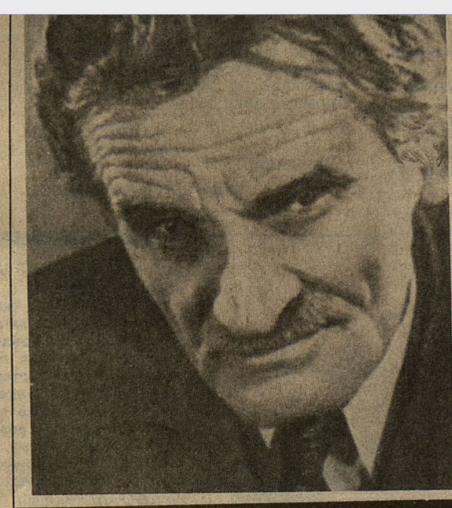
У ПИСАТЕЛЯ Ю. Олеша в его литературной биографии прижизненно было два периода славы, а теперь посмертно наступил третий период.

Первая слава — это слава молодого газетного поэта-сатирика, писавшего под псевдонимом Зубило. Вторая слава началась после выхода романа «Зависти», была подкреплена написанным ранее, но напечатанным позднее романом для детей «Три толстяка», рассказами и пьесами и в конце тридцатых годов кончилась, пропала, высохла, исчезла.

После этого многие годы о писателе в печати почти не вспоминали, а между собой говорили о нем с оттенком снисходительной жалости. И в эти годы Олеша был по-своему знаменит, но это была околотитулярная, богемная, кофейная известность. Иногда передавались его остроты, повторялись блестящие устные рассказы-импровизации. Это была почти фольклорная популярность, и он часто над ней горько подшучивал. Я запомнил его фразу: «Я акын из «Националя»...»

Один литератор, выпустивший много книг и имевший обыкновенные резать в глаза пресловутую правду-матку, как-то сказал ему: «Мало же вы написали за всю свою жизнь, Юрий Карлович! Я все это за одну ночь могу прочитать»... Олеша мгновенно ответил: «А я за одну ночь могу написать все, что вы за свою жизнь написали!»... Говорили о другом литераторе, и кто-то напомнил французский афоризм: «Его стакан мал, но он»... «Но он пьет из чужого стакана!» — закончил Олеша.

Казалось, что он весь уходит в это застольное остроумие, и лишь потом



жественный и идейный эффект. Дело в том, что голос автора-расназчика, сливаясь с голосом отрицательного героя романа Николая Кавалерова, невиданно углубляет этого героя. Отрицательный персонаж ведет лирическую партию. «Лишний человек» двадцатых годов унывается по сюжету романа и возвращается через его союз с поэзией. Это и есть неповторимая особенность романа, его тайный подтекст и вместе с тем, как теперь говорится, — это первоуродный грех Олеша-художника.

Создав в «Зависти» своего «отрицательного» двойника и не поспушившись отдать ему свое поэтическое видение мира, Олеша достиг этим того, что роман выиграл в оригинальности, остроте и психологической терпкости, но как автор он бесконечно проиграл. Кавалеров стал богачом, а Олеша вступил на путь, ведущий к нищете. Не отсюда ли навязчивая мысль о романе «Нищий», преследовавшая писателя многие годы? И для меня несомненно, что отсюда почти все дальнейшие неудачи Олеша и творческий тупик, в который он вскоре попал. Ведь не мог же Олеша писать картину мира, пользуясь, как сказал, палитрой Кавалерова. А при несомненной склонности Олеша к автобиографическим, субъективизированным, монолическим формам, которые он предпочитал объективно построенным сюжетам, каждый раз, ведя рассказ от «я», он становился бы двойником собственно «отрицательного» героя.

Можно тоже сказать, пользуясь жаргоном современной роману критики, что писатель Юрий Олеша в образе Кавалерова оклеветал сам себя. А отсюда недалеко до слова, которое уже давно пришло на язык: создание Кавалерова — это автобиографический самоговор.

Все ли здесь случилось по воле автора: ведь мы знаем прецеденты, когда герои ведут себя по-своему, как, например, Татьяна Ларина, неожиданно для Пушкина вышедшая замуж? Так или иначе — автор романа с этим примиряется. Он даже готов согласиться с этим. И у него срывается чудовищное признание: «Я стал думать, что то, что мне казалось сокровищем, есть на самом деле ничто» (Речь на съезде писателей). Предшествовал ли этот тезис замыслу романа или родился из самовластного движения персонажей «Зависти» — этого мы, вероятно, никогда не узнаем...

Рассказывая в «Ни дня без строчки» о своем знакомстве с Ахматовой (это было, видимо, вскоре после выхода «Зависти»), Олеша с запоздалой беспощадностью говорит о себе в тот вечер: «Я, как почти перед всеми тогда, кривлялся». Мог ли Олеша, оглядываясь назад, сказать, что кривлялся он только за ресторанным столиком, а перед белым листом бумаги всегда был строг, морально ответствен и требователен к себе, как он бывал требователен к живописи метафор и ритму фраз? Не знаю. В пятидесятых годах я однажды услышал такой афоризм Ю. К. Олеша: «Искусство требует властной руки». Но так говорил всеведущий и мудрый старик, а молодой автор «Зависти», кажется, охотно следовал за самопроизвольными поступками своих героев, куда бы они его ни вели, хотя, может быть, и гадался иногда, что дальше самого себя он все равно не уйдет. Из всех иллюзий искусства — иллюзия самопроизвольности самая соблазнительная и обманчивая.

ПОСЛЕ бурного успеха «Зависти» Олеша напечатал написанный ранее роман для детей «Три толстяка». Шумом он вызвал меньше, но во времени его успех оказался прочнее и длительнее. Он был переделан в оперу, в балет, сам автор написал по нему пьесу, дважды поставленную в Государственном театре, через сорок с

В Париже у нее выкрадывают дневник, и она становится жертвой анти-советской провокации. Белогвардейский юноша Кизеветтер убивает ее во время демонстрации безработных.

Все мотивировки в пьесе условны и преднамеренны. Гончарова разочаровывается в Европе, потому что узнает, что там есть безработные, и потому, что ей не дают выступить в печати так, как она хочет. В ее душе список благодеяний начинает торжествовать над списком преступлений, но она гибнет, как, видимо, по мысли автора, осуждена погубить все, кто колеблется между двумя мирами.

Может быть, дело не в сюжете, а в живых конфликтах человеческих воли и чувств? Но, как это верно подметил друг автора, Мейерхольд, все действующие лица — только «агенты авторской мысли». Язык их афористически риторичен, все говорят одним языком — языком автора, наштапованным красноречием.

Вряд ли Олеша было важно сообщить зрителям, что в Париже есть безработные или что там только и ждут, чтоб устроить антисоветскую провокацию: все читающие газеты знали это и без него. Интересно другое, а именно: все та же тема раздвоения, тема дуализма, тема двойников.

В «Зависти» дуалистическая схема уже значительно исказила сложный сюжет романа. В «Списке благодеяний», будучи доведена до абсурда, она сделала пьесу навьюно умозрительной, художнично иллюстративной. Но этого мало. Логика приема привела автора к утверждению того, что честный, хотя и колеблющийся советский интеллигент — по существу двойник белогвардейского террориста. Не нужно напоминать, когда понадобилась и была пущена в ход такая аргументация. Вряд ли Ю. Олеша сознательно намеревался доказывать что-либо подобное: к этому привело его увлечение сомнительной теорией «двойников», механическое развертывание формального приема...

Конец двадцатых и начало тридцатых годов — это время, когда задумывались многие произведения, острове по своей проблематике, глубокие по наблюдательной правде жизни, которые, однако, или вовсе не были написаны и рассыпаны еще в стадии замысла, или словно и фальшиво закончены (например, пьесы А. Афиногенова «Страх» и «Ложь»), или недописаны, о чем иногда даже не приходится жалеть, когда узнаешь из сохранившихся черновиков, как именно писатель намеревался закончить крупно и превосходно начатое (отличный, полный правды роман А. Малышкина «Люди из захолустья») автор собирался завершить банальнейшей детективно-вредительской интригой на новостройке, но слава богу, это все осталось в черновиках). Думаю, что и фадеевский «Разгром», пишшич он на 5—8 лет позже, тоже был бы закончен так же искусственно и условно, да что далеко ходить — все мы помним, какое неудовольствие и недоумение встретил глубоко правдивый, трагический финал «Тихого Дона».

О сюжете и плане романа «Нищий» нам почти ничего неизвестно. Писатель набросал только две-три статические картины, очень выразительные, но несколько условно-театральные по своей пластичности. Нищета у Олеша самая буквальная — это не духовная катастрофа, а материальное состояние. Он рисует фигуру человека в старом ватнике, обрюзгшего, опустившегося. Но это и не только физическое состояние, а также и состояние души. В самые трудные свои годы, когда по разным причинам, в числе которых была непонятная, вдруг скованная его апатия и небрежность к себе, Ю. К. иногда шутил, что он, когда писал о нищем, предсказал свое будущее.

Этот роман-катарсис мог стать романом-освобождением, но он не

Гладков

СЛОВА, СЛОВА, СЛОВА...

Литературная судьба Ю. Олеша удивительно драматична, полна резких контрастов, и, хотя внешне она не кажется типичной, — Олешу миновали многие суровые испытания, доставшиеся на долю его современников, — она тем не менее связана со всеми узлами ис-

тории нашего времени. Писательское молчание — явление малоизученное, хотя в нем часто куда больше содержания, чем в иной скороспелой плодовитости. Биографы обычно стыдливо его заминают, между тем молчание молчанию — рознь...

ли, что он пьет, опустился и чуть ли не погибает. Это, впрочем, никого особенно не удивляло: мы слишком привыкли к разным вариациям этой печальной судьбы.

Но вот в начале февраля 1944 года я получил через бюро вырезок рецензию ашхабадской газеты на постановку пьесы «Давным-давно» местного драматического театра. Рецензия была написана необычайно изящно и точно. Невольно я взглянул на подпись: под рецензией стояло — Ю. Олеша...

Перечитав несколько раз рецензию, я написал ему на адрес газеты пыльное, благодарственное письмо с красноречивым описанием того, что он для меня значил когда-то. Ответа я не ждал, но он пришел. Через месяц в ВУАПе мне передали полученную на мое имя телеграмму из Ашхабада. Она была предельно кратка: переведите до востребования взаимы... и плю обозначение суммы, а за ней подпись. Телеграф перепутал, и вместо «Олеша» стояло «Алеша», но сомнений, от кого она, быть не могло — в Ашхабаде у меня знакомых не было. Терзаясь догадками, как это понимать, в обидном, или, наоборот, в лестном для меня свете, я перевел на звонкую сумму. Однако продолжать переписку я уже не решился. Почему-то остался осадок смущения.

Года через три мы встретились в послевоенном коктейль-холле. Нас познакомили, но он и бровью не шевельнул, когда ему назвали меня. Снова противоречивое чувство: тень обиды или облегчения. Мы долго сидели в большой компании, и в конце вечера Олеша был пьян. Он начал всем говорить колкости, и мишенью номер один стал я. Мне было понятно, что, видимо, я ему напомнил что-то неприятное. Он дошел до грани допустимого. Его унимали. Я встал, чтобы уйти. Все это было слишком нелепо. За мной поднялся Миша Светлов. Помню последнюю реплику Олеша: «Куда же вы? А кто будет платить по счету? В компании всегда бывают люди, которых держат, чтобы они платили по счету»... Прочие мне подмигивали: мол, не обижайся, всякое бывает, но мы ушли.

Через некоторое время я зашел днем в кафе «Националь». Олеша сидел в компании. Я прошел мимо и сел в глубине за пустой столик. У меня еще не приняли заказа, как я увидел, что Олеша подхотил ко мне. «Надеюсь, мы не в соре?» — сказал он, показывая тем, что все помнит, но просит не придавать происшедшему значения...

Иногда он болел и исчезал с горизонта, снова появлялся, бросал курить и пить, снова начинал, что-то делал по каким-то малореальным договорам — какие-то инсценировки от «Пятнадцатилетнего капитана» до чеховских «Цветов запоздалых», но чем бы он ни занимался, он всегда о любой самой ремесленной работе говорил самоуважительно. Они могли быть (и чаще всего бывали) неудачными, но никогда — халтурными.

Ремесленник он был никакий, и все его театральные и киноинсценировочные предприятия терпели крах. Он мучился, бесконечно пролонгировал договоры, работал с величайшим трудом. Однажды он мне жаловался, что никак не может сделать киносценарий по собственному роману «Три толстяка». Кажется, он его так и не сделал. И новая инсценировка этой книги для театра тоже была сделана не им. И либретто для оперы.

В работу над инсценировками Достоевского, Чехова и Куприна он вносил свою фантазию, он слишком начинал хозяйничать в них, и это тоже ему мешало. В период его работы над «Идиотом», когда он специально перенатал всего Достоевского, я помню такой разговор с ним, когда он меня почти уверил в том, чего не существует.

— Слушай, Александр, я сделал

ПОСТЕПЕННО на моей памяти он менялся, пьянея. Раньше, выпив, он делался злым, придирчивым, скандальным, легко оскорблял друзей, приставал к незнакомым. В последние годы он как-то подобрел, стал мягче, тише. Он сам замечал это и требовал подтверждения.

— Скоро я дойду до благостности, — говорил он. — Я буду нежным и лучезарным старцем. Мне надоели споры и скандалы. Я буду Лукой Горького... Александр, ты улыбаешься, словно мне не веришь... Нет, не хочу Лукой. Я лучше стану Федором Кузьмичом. Я буду великим старцем русской литературы. Я буду благословлять молодых литераторов благословным жестом правой руки...

При каждой встрече он меня спрашивал, что я прочел нового, и говорил про себя, что он уже давно новое почти не читает, а главным образом перечитывает. Говоря о новинках, я рассказывал ему о «Человеческой комедии» Сарояна и сказал, что это написано так просто, что кажется, так мог бы написать каждый.

— Что значит каждый? — спросил Ю. К. — Я или ты? Я могу написать почти все, что написал Гоголь, но я не понимаю, как написаны пьесы Чехова...

Мне не все хочется записывать, что я помню о Ю. К., но вот одно последнее воспоминание, возникшее во мне со стыдом и болью, когда я стоял в почетном карауле у его гроба в жаркий майский день 1960 года.

Морозный декабрьский вечер. В тамбуре магазина «Советское шампанское» стоит Ю. К. в демисезонном пальто с поднятым воротником. Изпод шапки вываиваются седые лохмотья волос. Увидев меня, он обрадовался и сказал, что зашел сюда погреться. Я зашел купить для матери чернослив, но он тащит меня к стойке, где пьют разливное шампанское, и заставляет выпить с ним. Я хочу заплакать, но он не дает.

— Муса запишет за мной, — говорит он. — Я здесь кредитоспособен...

Он четко выговаривает каждый слог. Он не хочет меня отпустить и уговаривает куда-то идти:

— Не уходи, Александр! Ну, хорошо, я поеду с тобой. Давай так — сегодня всюду вместе. Или ты со мной, или я с тобой...

Мне неловко и тягостно сейчас с ним. Он говорит слишком громко, и на нас смотрят, и вместе с тем мне жалко Ю. К., потому что я понимаю, что это одна из тех минут, когда почему-то одиночество непереносимо. Но все же больше мне хочется уйти. И я ухожу. Он выходит за мной из магазина, и пар идет у него изо рта, когда он кричит мне вслед:

— Александр, не бросай меня!

...В последнее время он почему-то полюбил присловье «так надо». Не слишком задолго до смерти он мне сказал, что скоро умрет. И добавил: «Так надо!»... Я отказывался пить, а он уговаривал: «Так надо, Александр, так надо!» Или говорил: «Пойдем пройдемся по набережной. Так надо!»

И мы бродили, и говорили о разном: больше всего о книгах и стихах, но всегда при этом меня не оставляло ощущение, что есть еще какой-то другой, настоящий Юрий Олеша. Таким, каким я знал его, его видели многие, все. Он был красноречивый, остроумный, блестящий. Но настоящий Олеша был тот, кто однажды сказал мне: — Как хорошо проснуться рано утром и сесть за машинку, блестящую, как солнце...

Настоящий Олеша — это Олеша за письменным столом.

Впрочем, был ли у него письменный стол?

Часто ли бывал Ю. К. Олеша этим настоящим? Оказалось, что чаще, чем мы все думали.

Те, кто его любил, любили его вся-

зьями парадоксальными афоризмами, безаппеляционными и неожиданными. Так шли долгие годы: сороковые, пятидесятые. А книга незаметно росла. Мне кажется, если бы Ю. К. окончательно поверил в нее не в застольном бахвальстве, а наедине с собой, поверил всем сердцем и головой — это дало бы ему новые силы жить и работать.

Чтобы не было недоразумений, надо сразу сказать о ее границах. Это не книга эпохи, книга движущегося времени, как бессмертная книга Герцена, тоже очень личная, но в то же время книга великих обобщений. Для Олеша история — не машинист эпохи, а скорее — ее декоратор. Он обращается к ее краскам, запахам, звукам, подробностям и тоже создает ее образ; но на свой особый лад. Давший книге друга своей юности высшую оценку как «энциклопедии стиля и хорошего вкуса», В. Катаев тоже признает, что «в ней пропущено много очень важных общественно-исторических» да и просто биографических аспектов.

Как раз о вкусе с Олешей можно часто спорить: он у него своеобразный, слишком театральный и, уже не знаю, как сказать, южнорусский, что ли? Но применительно то, что вкус Олеша, потребителя искусства, и вкус Олеша-литератора различны: второй шире, тоньше, безошибочней.

Стиль? Приверженность писателя к метафорическому стилю известна. Б. Л. Пастернак утверждал наперекор общепринятому мнению, что речь метафорическая, образная, первична по отношению к речи понятийной, или, как говорил Пушкин, — «метафизической». Эта первичная метафоричность, когда первое стремительное определение предмета, явления — самый короткий путь к нему, в высшей степени свойственна Олеше. Ранняя проза писателя была нарядней и украшенней. Но самые большие находки, удивительные по простоте и неопытной красоте, показывающие, как гибко и всемогуще искусство прозы, знакомат нас с совсем новым Олешей-писателем. Таков, например, конец второй части — рассказ о молодом Багрицком, и особенно самые последние строки: это дважды повторенное «Все дальше и дальше»... Тут как бы в прозу выплывает музыкальная фраза Шуберта, но Олеша это не подчеркивает. У него нет ни кавычек, ни какого другого намека. Если у читателя ассоциация не возникла, автор не настаивает на ней. Но если она возникает, то одаряет нас подлинной музыкой прекрасной прозы.

ПОСЛЕДНИЕ строки книги посвящены деревьям. «Что же и в самом деле прекрасное из того, что я видел на земле? Как-то я хотел ответить на этот вопрос, что самое прекрасное — деревья».

В начале мая 1958 года я стоял с Ю. К. перед сквером у дома в Лаврушинском, где он жил. Он показал на одно дерево, самое нежное из всех, покрытое светло-зеленой, словно пуховой листвою:

— Смотри! Смотри на него! Ведь оно больше никогда таким не будет. Оно завтра уже будет другим. Надо на него смотреть. Может, я больше этого не увижу. Могут не дожить до будущей весны...

Ю. К. умер ровно, день в день, на вторую весну после этой и еще дважды мог видеть это дерево таким. Нет, оно было уже старше и, значит, — другим. Но вот то, что он, глядя на дерево, хотел вобрать в себя, запомнить его именно таким, каким оно есть сейчас, в эту минуту; ощущение неповторимой ценности каждого мгновения жизни, которая непрерывно уходит от нас и возвращается нам искусством, — это и есть то, что делало Олешу поэтом, а не способностью выдумывать метафоры или сочинять красивые афоризмы.

Потом в тот день мы шли с ним по Пятницкой. Говорили о литературе, но иногда во время этой длинной прогулки Ю. К. вдруг повторял, словно отвечая сам себе:

— Нет, все будет хорошо. Правда? Я так думаю... Все будет хорошо! Да?

Это не находилось ни в какой связи со всем остальным, о чем мы разговаривали, и звучало странно и не слишком весело. День был отличный, весенний, а Ю. К. — маленький; похудевший, с длинными седыми космами волос, какой-то помятый, словно он спал, не раздеваясь, или ушел из дома, не умывшись.

Рассказывает, как трудно сочинять сценарий по «Трем толстякам», и говорит так это сейчас ненужно ему — «повторять самого себя» и вместе с тем, как «невозможно уйти от себя».

Но, ничего не подделав, я уже вижу аванс. Нужно писать. Да. Так надо! Так надо!

Перепечатывается с сокращениями из альманаха «Россия». Турин, 1974 г.