

Другой Домбровский

Ирина Сурат родилась и живет в Москве. Доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН. Автор множества статей и ряда книг о творчестве А. Пушкина, О. Мандельштама, Вл. Ходасевича и других.

Ирина СУРАТ

Другой Домбровский

Юрий Домбровский – признанный классик, один из сильнейших русских прозаиков XX века. Появление в печати не опубликованного, не известного его романа «Рождение мыши» должно было, казалось, вызвать бурю в литературном мире – но бури как-то не случилось. Почему? Ответ очевиден, и это не радует. Очевидна иноприродность этой книги потоку современной прозы и вообще так называемому «современному литературному процессу», на фоне которого «Рождение мыши» воспринимается как анахронизм. Дело не в том, что сейчас так не пишут (это понятно), а в том, что такое сейчас не читают, а если и читают, то воспринимают с трудом, порой с недоумением. На гребне волны сегодня оказываются совсем другие книги, и событием 2010 года стал для многих не новонайденный роман Домбровского, а пелевинская «Ананасная вода для прекрасной дамы», объявленная двумя популярными и авторитетными критиками «лучшим из написанного за последнее время на русском языке»[1], – за то, в частности, что Пелевин не допускает «сентиментальности» и «не предлагает нам настоящего человека с чувствами». Ну а Домбровский в «Рождении мыши» всматривается пристально именно в «человека с чувствами» – всякими-разными, сложными, противоречивыми, почти всегда открытыми, делающими его порой смешным, порой беспомощным, порой всемогущим. При этом в книге остро, резко, местами грубо звучит тема чувственной любви, и авторский взгляд на нее идет вразрез с переживаемой нами очередной сексуальной революцией – кого-то сегодня это может оттолкнуть, кого-то удивить... К тому же «Рождение мыши» не так-то просто прочитать по-настоящему, при том, что от этой страстной прозы буквально не оторвешься – роман устроен настолько прихотливо, непривычно, что не сразу удастся свести концы с концами и осмыслить эту сложную, дробную конструкцию как целое, как роман. Все это делает проблематичным его восприятие поколением читателей и критиков, воспитанных на другой прозе, но для тех, кто давно любит и ценит Домбровского, «Рождение мыши» – настоящий подарок, открытие, радостное чтение, оставляющее след в душе.

История книги такова. Домбровский писал ее в 1951–1955 годах, после лагеря, на поселении в Новой Чуне и Сосновке. Рукопись была подготовлена к печати и отложена – как оказалось, на полвека с лишним. Вдова писателя Клара Турумова-Домбровская, все эти годы хранившая роман и вот теперь публикующая его, объясняет: «Сначала пришло время написанного за пятнадцать лет до того романа “Обезьяна приходит за своим черепом”, потом он работал над “Хранителем древностей” и “Факультетом ненужных вещей”... Вопросы права и бесправия, потеря государственной совести – эти темы всегда

были главными для Юрия Домбровского, и роман “Рождение мыши” – о двоих, идущих друг к другу через годы и препятствия, – становился чужим. Мне тоже было сказано: “Никому не показывай!” Но все-таки в начале 70-х годов Юрий Осипович немного “построгал” два рассказа из этого цикла – “Царевну-Лебедь” и “Королеву Елизавету” – и напечатал их (“Королева Елизавета” стала называться “Леди Макбет”).

В 2000 году я тоже нарушила запрет, и впервые в печати появился рассказ “Хризантемы на подзеркальнике”»[2]. В дальнейшем были напечатаны отдельно еще три новеллы и стихотворение[3], затем последовала журнальная публикация основного корпуса[4] и, наконец, полная книжная версия[5].

Так почему же подготовленный к печати роман был отложен и так прочно забыт, что ни в одном биографическом очерке о Домбровском мы не встречаем о нем никаких упоминаний? Из пояснений Клары Турумовой-Домбровской следует, что автор сделал осознанный творческий выбор, определил основное древо своей прозы, а «Рождение мыши» отсек как побочную ветвь. Это древо составляют три его самых значительных произведения, три романа – уже названные «Обезьяна приходит за свои черепом» (1943–1944, опубл. в 1959), «Хранитель древностей» (1961–1964) и «Факультет ненужных вещей» (1964–1975, опубл. в 1978); в них Домбровский выступил как свидетель кризиса европейской гуманистической цивилизации, кризиса христианских ценностей, в них запечатлен опыт противостояния личности фашизму, сталинизму, опыт, который сам автор вынес из четырех арестов и двух с лишним десятилетий лагерей и ссылок. В «Рождении мыши» есть отголоски этой главной темы Домбровского – двум героям, Николаю и Григорию, автор передал свой тюремно-лагерный опыт, но в целом роман о другом, в целом он прежде всего – о частной жизни, о любви. Домбровский и здесь, конечно, узнаваем, и все же «Рождение мыши» открывает нам не только другую тему, но и другого художника в Домбровском, другой формат письма и другой подход к современности, от которого автор осознанно потом отказался. Дело именно в отношениях с современностью – ведь напечатал же он в 1969 году свои новеллы о Шекспире, написанные за двадцать с лишним лет до того, не похоронил их в своем архиве как не актуальные, не интересные читателю. А от «Рождения мыши» Домбровский отошел бесповоротно, обрек эту книгу на небытие – а иначе разве мог бы он использовать отдельные ее эпизоды в поздних романах? Он выбрал свой писательский путь в соответствии с тем, что ему выпало по личной судьбе, и теперь этот выбор особенно отчетлив.

В приложениях к «Факультету ненужных вещей» есть авторское обращение «К историку»: «Почему я одиннадцать лет сидел за этой толстой рукописью. Тут все очень просто – не написать ее я не никак не мог. Мне была дана жизнью неповторимая возможность – я стал одним из сейчас уже не больно частых свидетелей величайшей трагедии нашей христианской эры. Как же я могу отойти в сторону и скрыть то, что видел, что знаю, то, что передумал? Идет суд. Я обязан выступить на нем. А об ответственности, будьте уверены, я давно уже предупрежден». Так понял Домбровский свой писательский долг, и написанные в первой половине 1950-х годов повести и рассказы о перипетиях личных отношений, об оттенках чувств, составившие роман «Рождение мыши», показались ему не обязательными, случайными на избранном пути.

Определяя место этой книги в литературной биографии Домбровского, я никак не могу согласиться с тем, что она незрелая, ученическая, – а именно такие высокомерные оценки приходится слышать. Да, это, пожалуй, самый непричесанный, неровный его роман, это горячая, местами диковатая и потому очень обаятельная проза, и как своевольны и подчас непоследовательны герои в поступках, в выражении чувств, так своеволен и автор – в монтаже рваных диалогов, в резких зигзагах сюжета, в бросках по шкале романного времени... Вовсе не юношей сочинял Домбровский эти рассказы и повести, но в них

дышит энергия молодости, свежесть, порыв, есть в них какое-то упоение жизнью. Чувствуется, что это послевоенная книга и что написана она человеком, вышедшем из лагеря на относительную свободу поселенца – свобода сказалась и в самой фактуре письма, и в небывалой, экспериментальной романной конструкции и в странном, резко звучащем названии.

Что значит «Рождение мыши»? Эта метафора активно обсуждается героями с первых страниц, с первого же философского разговора: « – Ну война, война, а после нее мир на несколько лет – это и есть рождение мыши. Гора пыжится, пыжится, извергает пламя, сотрясает землю, а покажется мышинный хвост – и все начнется по-старому», – так говорит теолог Леон Лафортюн, выступающий в романе как бы от лица Высшей Инстанции. Собственно в сюжете этот герой почти не участвует, но именно ему доверено сформулировать большие мысли, создающие философский объем романа.

Под куполом этой главной метафоры собираются в книге ее основные темы – историческое потрясение Второй мировой войны и любовь как личное потрясение человека; той же метафорой ставится под сомнение человеческая жизнь вообще: неужели она – только рождение мыши? Автор дает героям поспорить об этом. В письме журналиста Жослена пересказывается его разговор с Лафортюном: «Тогда я спросил: как же с точки зрения церкви говорить об абсолютной ценности человеческой деятельности, если она по самой сути своей призрачна, противоречива и обречена на то, чтоб кончиться ничем, т.е. мышью, которую родила гора. Ничто так быстро не приедается, как плотское, – и это лучший показатель его ничтожества – ведь так твердит все время Е.П. (Его Преподобие. – И.С.) А если это так, то к чему тогда борьба? Зачем тогда жертвы? Наши победы и наши поражения? К чему они? Созданный из персти в персть отойдет же – вот истинная позиция церкви! – сказал я. <...>На это Е.П. ответил мне с обычной своей кротостью: “Зачем же забывать, что в этой борьбе вырабатывается самое ценное: человек. Ибо муки борьбы – тончайший инструмент в руках Господних для отшлифовки душ, и, борясь, убивая и умирая, мы не должны забывать о конечном результате этой борьбы – сознании человека, иначе действительно горсть пыли станет физической целью мироздания”. И я подумал, что это правильно. Ничто не пройдет бесследно, все растит душу, и, например, третичная обезьяна только и могла что рычать на удары судьбы, так как считала их бесполезными страданиями. А ведь это не только обезьяна страдала – это еще рождался человек. Да будет же так!»

Это – камертон, глубинная тема романа, по ней и в ее масштабе внимательный читатель может настроить свое восприятие любовных драм, встреч и разрывов, которыми так полны его сюжеты. Для автора все эти истории – часть великой мистерии рождения человека, или наоборот – истории выхолащивания смысла, упадка, вырождения, мельчания всего и вся. Именно любовь – уходящая, утраченная героями – чаще всего дает им повод говорить о рождении мыши. Нина – Николаю (видение): « – Не огорчайся, – успокоила она его, – разве в первый раз погибла любовь? Гора родила мышь – вот и всё»; Николай (думает о Нине): «Вот тебе и любовь! Вот тебе и ожидание! Гора родила мышь». Но здесь же, в этой теме гибели любви заключен и парадокс, и большой вопрос для автора: любовь кончается на чувственности или, наоборот, зарождается в ней? Это – особая, сильная тема книги, тема плотской страсти, сопровождающей, подменяющей, убивающей любовь. Об этом – стихотворение «Реквием», по которому проходит граница между первой и второй частями романа:

Где ты, где ты, о прошлогодний снег?

Вийон

Животное тепло совокуплений
И сумерк, остроглазый, как сова.
Но это всё не жизнь, а лишь слова, слова,
Любви моей предсмертное хрипенье.
Какой урод, какой хмельной кузнец,
Кривляка, шут с кривого переулка
Изобрели насос и эту втулку –
Как поршневое действие сердец?!
Моя краса! Моя лебязья стать!
Свечение распахнутых надкрылий!
Ведь мы с тобой могли туда взлетать,
Куда и звезды даже не светили!
Но подошла двухспальная кровать –
И задохнулись мы в одной могиле.

.....
Окончилось тупое торжество!
Свинья на небо смотрит исподлобья.
Что ж, с Богом потерявшее подобье,
Бескрылое, слепое существо,
Вставай, иди в скабрзный анекдот,
Веселая французская открытка.
Мой Бог суров и бесконечна пытка –
Лёт ангелов, низверженных с высот!
Зато теперь не бойся ничего:
Живи, рожай и хорошей от счастья, –
Таков конец – все люди в день причастья
Всегда сжирают Бога своего.

Звучит жестко, прямо по-толстовски, а «насос и втулка» вызывают в памяти символический лейтмотив фильма М. Швейцера и С. Милькиной «Крейцерова соната» (1987) – остервенело ускоряющиеся движения паровозного поршня под музыку Оффенбаха. И еще кажется, что Домбровский здесь буквально цитирует «Анну Каренину», знаменитое толстовское описание первой близости Вронского и Анны: «Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною

ценой стыда. Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему». Метафора любви-убийства в «Анне Карениной» – «особенно резкая, потому что относится не к соблазну и насилию, а к настоящей любви; но, став любовью физической, она предстает лишенной одухотворяющих, облагораживающих покровов, страшно оголенной как грех: чувственная любовь как убийство любви»[6]. Тот же мотив любви-убийства звучит и в последней новелле романа – «Прошлогодний снег», где уже совсем другой герой, вступив в случайную связь, чувствует себя как «“мокрушник” после первого дела», а через пару страниц вспоминается там и Анна Каренина.

Домбровский – не Толстой, он не обличает и не проповедует, он честно исследует своих героев и через них человека вообще, как он раскрывается в любви, как растет или гибнет, спасает или губит другого, и, если повторить слова, сказанные критиком о «Факультете ненужных вещей», что это «поразительной чистоты и точности *человековедение*»[7], то «Рождение мыши» – особое человековедение: Домбровский будто специально сводит и разводит героев, чтобы они могли познать себя. Русский человек в этой книге опять на randevу, опять он держит экзамен и не всегда выдерживает. Одна из новелл второй части – «Хризантемы на подзеркальнике» – сильная история о том, как легкий, случайный флирт героя, такой обычный в театральной среде, вдруг оборачивается «настоящей катастрофой», в которой один человек погибает, а двое других, соединенных любовью, оказываются перед лицом бездны, той «в душе ямины», которая обнажается смертью.

Начинается история так, как будто мы с героями и вовсе не знакомы («Актриса позвонила из театра своему другу...»), и лишь по ходу сюжета становится ясно, что это все те же Николай и Нина, которые давно уже разошлись и о которых мы как будто все уже знаем, но оказалось – не все. Нас возвращают в их общее довоенное прошлое: Николай, идя с цветами к возлюбленной, с полпути, неожиданно для себя попадает в объятия другой женщины, оставляет у нее те цветы, а наутро узнает, что она повесилась, да на том самом гвозде, который она попросила его вбить в стену, и он с ужасом потом вспоминает «этот омерзительный какой-то горбатый черный гвоздь», грубый символ греха, сначала пугается, потом начинает мучиться от «стыда, острого, как физическая боль», и несет этот стыд и эту боль все той же Нине, а она, не дождавшаяся его в тот вечер, все понимает, сострадает, не упрекает в измене, и вообще – никто никого не судит, потому что «земля место жизни, а не суда». Все концентрируется в символах – хризантемы, гвоздь, зеркало, а к ним добавлено два-три присловья, которыми мужчина и женщина перебросились, как оказалось, на пороге ее смерти: «угол падения равен углу отражения», «за чем пойдешь, то и найдешь». Николай выходит другим из этой истории, Нина открывается ему и нам еще одной гранью своей незаурядной личности, а подменные хризантемы летят в окно. Эта новелла довершает авторское исследование двух главных характеров, при том, что сюжетно в их отношениях давно поставлена точка.

А что касается чувственности, то не все так просто – ведь есть в составе романа и другая история, «Брат мой осел», история знакомства и сближения Нины с Григорием, будущим мужем. Поддавшись влечению, она внезапно изменяет тому, кого ждала всю войну, и вдруг оказывается, что этот новый человек, встреченный ею у моря, и есть ее судьба, будущий отец ее ребенка, точнее – в этом рассказе он будущий, а читатель знает его как Нининого мужа уже давно, с первой повести, но только теперь узнает по-настоящему. Так построен весь роман – повести и рассказы подсвечивают друг друга, выхватывая эпизоды то из прошлого, то из будущего.

Жанровое образование «роман в повестях и рассказах» (а именно так определил автор свою книгу) – не новость для русской литературы. Больше всего это похоже на «Героя нашего времени», но все же у Домбровского такой способ организации романного пространства и времени имеет несколько иную природу, чем у Лермонтова, – тут не кризис романного сознания, не распад целостной картины мира, не фрагментарное

воплощение личности, а такой сложный взгляд на человека, который не позволяет выпрямить его судьбу в линейное повествование, который требует наложения разных ракурсов и разных сюжетов. Толстовское «люди как реки» Домбровский реализует в отношении трех центральных персонажей именно благодаря этой свободной и вместе с тем глубоко продуманной сюжетно-композиционной постройке, именно она становится важнейшим инструментом «человековедения», создающим стереоскопическую картину внутреннего созревания человека и одновременно – его самораскрытия в пространстве текста. Конфликт в этой книге уходит внутрь, человек в ней противостоит не бесчеловечной внешней силе, как в трех других романах Домбровского, а себе самому, своим слабостям и страстям, и композиция соответствует этой внутренней теме. Ближайший жанровый аналог «Рождению мыши» в русской прозе второй половины XX века – это, пожалуй, роман-пунктир Андрея Битова «Улетающий Монахов», внутренний сюжет которого также выстроен на отдельных историях из жизни героя.

В любовных перипетиях «Рождения мыши» как будто зафиксирован процесс поиска Домбровским главного героя будущих книг – постепенно в ходе романа из тени, из кулуаров сюжета выдвигается археолог Григорий, будущий Зыбин из «Факультета ненужных вещей», в судьбе героини и в сознании читателя он оттесняет Николая – героя-любownika, супермена, победителя^[8]. В этом отношении «Рождение мыши» стало писательской лабораторией для двух последующих романов Домбровского – кажется, что в процессе создания книги у самого автора произошла если не смена ценностей, то уточнение нравственных приоритетов, и скромного археолога, увлеченного больше всего на свете своими черепками, каким мы видим Григория в начале романа, он в итоге назначил на роль героя-протагониста, который в «Хранителе» и «Факультете» встает в полный рост, обретает исторический масштаб и отстаивает перед лицом тоталитарной власти свободу и достоинство личности. И все композиционные сложности и зигзаги сюжета в «Рождении мыши» – это извилистый путь автора к себе самому и к своему герою, которому позже будет доверена великая правда, выстраданная Домбровским за годы лагерей и ссылки.

Но какое отношение к истории Нины, Григория и Николая имеют три новеллы второй части – «Царевна-Лебедь», «Леди Макбет» и «Прошлогодний снег»? На первый взгляд – никакого. Они могут восприниматься отдельно – Домбровский и напечатал две из них отдельно, – но в общей конструкции играют роль значимой надстройки над главным романским сюжетом. В целом, вместе с этими иносюжетными новеллами, перед нами развернута в романе большая типология любви, всех видов ее, со всеми оттенками: любовь – победа (Николай и Нина), любовь – братство (Нина и Григорий), любовь – преступление («Леди Макбет»), любовь – служение (Григорий и Нина), любовь – болезнь (Нина и Николай), любовь – марево («Черная кобра»), первая детская любовь («Царевна-Лебедь»)...

Это разнообразие чувств сопровождают мощные потоки лирических образов, буквально заливающие, затапливающие все романное пространство. В этом – особенность «Рождения мыши», хотя и в других книгах Домбровского лирическое начало в той или иной мере присутствует. Поэтические символы – образы птиц, зверей, цветов, плодов, деревьев – пронизывают все повествование, играют ключевую роль в сюжетах, дают названия входящим в книгу повестям и рассказам («Черная кобра», «Возвращение Пиньки», «Сто тополей», «Хризантемы на подзеркальнике»). В первой повести, при первом знакомстве Николая и Нины изумительно и значимо праздничное описание алма-тинских яблок:

«Нина ахнула – таких яблок, огромных, блестящих, чисто отлакированных, разрисованных самым горячим чистым пламенем и дымом, все равно как малявинские бабы, она еще не видела и даже и не думала, что такие могут быть. Взвихренное пламя

было нарисовано в нескольких пучках – один пучок шел с одной стороны яблока, другой – с противоположной. Один был чистейшего багрянца, другой – алый, с дымом и медной прозеленью, – они налетали друг на друга, скрещивались, расходились и сходились.

– Хорош? – горделиво спросил Николай.

Нина молча кивнула головой. Тогда он разломил яблоко, и оно сочно брызнуло в них розоватым пенистым, как кумыс, соком. Николай протянул Нине половину, и она увидела, что мякоть светлая, нежно-розовая и состоит из целых кристалликов: неровная поверхность ее даже, как кусок кварца, вспыхивает на солнце.

– Пожалуйста, – предложил Николай.

Нина откусила кусок. Вкус у яблока был острый, искристый, с иголочками. И Николай тоже откусил бочок от своего. Так каждый и съел свою половину».

Символика прозрачна и важна для истории отношений героев, но и словесная живопись самоценна – Домбровский вообще любит описывать, и в «Хранителе древностей» он опишет алма-атинский апорт заново и по-другому, с великолепной щедростью, уже без всякой привязки к любовному сюжету, зато с углублением в историю. А чего стоит описание белых лилий в «Черной кобре» (тут символика тоже проста и прозрачна), которые с таким трудом добывает для Нины влюбленный в нее без памяти молодой актер Константин, добывает обманом и вдруг, по слабости, поддавшись дурным уговорам, несет их другой женщине – тот же ход, тот же «цветочный» знак предательства в любви, что и в «Хризантемах на подзеркальнике». В другой повести «сто тополей», ивы, степные тюльпаны чудесным образом свидетельствуют о чувствах Григория и Нины, как будто помогая героям в пору зарождения их любви...

Есть в романе и другие знаки и символы душевной жизни – всякая живность, птицы и звери, домашние и дикие, живущие с людьми или попадающие к ним на время. История отношений Николая и Нины начинается с «синей птицы», которую, чуть не сломав себе шею, ловит в горах Николай, и вообще живность по большей части связана именно с ним, потому что «в нем, несомненно, сидел Брем – безумный зоолог с огромными глазами и истеричной любовью ко всему живому» (напомним в связи с этим, что детей он совсем не любил). Филин, рыбки, волчонок, ворон, ручная лиса, рысь и, наконец, домашний суслик Пинька, чуть не сорвавший Нине спектакль и отданный было за это в бактериологический институт, но прощенный и возвращенный («Возвращение Пиньки»). С исчезновением Николая звери рассеиваются по свету, но из прозы Домбровского они не исчезнут и позже – бесконечно живучий огромный краб, пойманный и отпущенный, перейдет в «Факультет ненужных вещей» и станет там для героя поводом заглянуть в себя поглубже. А рысь Воспитанница, гибель которой связана в сюжете с судьбой ее пропавшего хозяина, окажется странным пророчеством, предвестием беды – весной 1978 года Домбровский, изгнанный из Дома творчества Голицыно из-за привезенной им туда рыси, вынужденно вернется в Москву, будет выслежен гэбэшниками и до смерти избит на ночной московской улице...

«Рождение мыши» – самая лирическая книга Домбровского. Он говорит здесь о «человеческом, слишком человеческом», и собеседниками его, постоянно поминаемыми и цитируемыми, становятся Пушкин, Веневитинов, Лермонтов, Пастернак, Блок, Тургенев, Островский и, конечно, любимый Шекспир. На языке классической поэзии и прозы объясняются герои, чтобы понять друг друга, чтобы быть понятыми. Это их воздух, это воздух всего творчества Домбровского, в котором теперь, благодаря публикации «Рождения мыши», для нас открылась новая страница. Предстоит еще думать о том, что меняет эта публикация в общей картине нашей прозы 1950-х годов с ее вершинными

достижениями («Доктор Живаго», начало «Красного колеса», ранние рассказы Синявского). Теперь кажется, что в этой картине был пробел – и вот он восполнен.

[1] Наринская А., Дашевский Г. Литература <статья по итогам года> // «Коммерсантъ Weekend», № 49 (195) от 17.12.2010.

[2] Турумова-Домбровская К. От публикатора // «Континент», 2009, № 141.

[3] Домбровский Ю. Прошлогодний снег. Чужой ребенок. Реквием // «Континент», 2009, № 141; Домбровский Ю. Возвращение Пиньки // «Звезда», 2009, № 9.

[4] Домбровский Ю. Рождение мыши // «Дружба народов», 2010, №№ 11-12.

[5] Домбровский Ю. Рождение мыши. Роман в повестях и рассказах. М.: ПРОЗАиК, 2010.

[6] Бочаров С. Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. С. 175.

[7] Ермолин Евгений. Вкус свободы // «Континент», 2003, № 116.

[8] Об этом убедительно и подробно написал Дмитрий Быков, инициировавший публикацию «Рождения мыши» и первым представивший роман читателю в предисловии к книге.
